

1
HÖHERE
KUNST-GESANG-SCHULE,

ODER :

GRUENDLICHE ANLEITUNG,

DEN

G E S A N G

NACH MOEGLICHSTER VOLLKOMMENHEIT

ZU LEHREN UND ZU ERLERNEN.



VON

MATTHIAS WALDHOER.

II. FÜR SICH EBENFALLS ALLEIN BESTEHENDER THEIL.

Enthält bei 400 grössere ein- und zweistimmige Uebungen für den Discant und Alt, zum sichern und taktfesten Notenlesen, zur Erlangung geläufiger Fertigkeit und einem schönen und geschmackvollen Vortrage.

Eigenthum des Verfassers.

KEMPTEN.

DRUCK DER JOSEPH KOESEL'SCHEN BUCHDRUCKEREI.

KUNST-GEZÄNG-SCHULE
HÖHERE

ODER

GRUNDLEICHES ANLEITUNG

DES

GEZÄNGS

NACH MÖGLICHSTER VOLLKOMMENHEIT

ZU LEHREN UND ZU ERLEARNEN

VON

WALTERS WILHELM

II. THEIL. KUNSTGEZÄNG. ALTEIN. BESTIMMTER THEIL.

Verlag des Verfassers. und zweckmäßige Zeichnungen für den Unterricht und die zum Nachdenken und Erleutern dienenden, zur Erlangung geistiger Fertigkeit und einer schönen und geschmackvollen Fertigkeit.

Eigentum des Verfassers.

VERLAG

DRUCK UND VERLAG VON JOSEPH KOSSEL'SCHEN BUCHDRUCKEREI

VORREDE.

Bei Bearbeitung dieses II. Theiles hatte ich vorzüglich Schullehrer-Seminarien, Gymnasien und Erziehungs-Institute im Auge. In allen diesen Anstalten wird der Kunstgesang betrieben. Obwohl es Aufgabe dieser Anstalten ist, die Zöglinge in allen Theilen der bildenden Unterrichtsgegenstände zur möglichsten Vollkommenheit zu bringen, so ist es doch besonders der Gesang, welcher immer mehr als Nebensache behandelt wird. Bei der grossen Anzahl anderer Lehrgegenstände, die dem Berufsleben immer unentbehrlicher sind, lässt es sich freilich nicht anders erwarten. Dadurch entsteht aber leider das traurige Missverhältniss, dass die Mehrzahl der, an dem Singunterrichte theilnehmenden, Schüler selten so weit gebildet wird, dass sie auch nur mittelmässige Sänger genannt werden könnten. Die HHrn. Vorstände und Musiklehrer an obigen Anstalten werden dieses gewiss nicht in Abrede stellen. Ohne noch die vielen anderen Nebenursachen, welche an diesem Misslingen Schuld sind, aufzuzählen und näher zu bezeichnen, getraue ich mir zu behaupten, dass nur ein zweckmässiger und sicherer Unterricht obigem Uebelstande abzuhelpen vermag. Um jedoch einen Unterricht zweckmässig und systematisch ertheilen zu können, ist ein Lehrbuch, welches in geordneter Stufenfolge alles enthält, was zur theoretischen Kenntniss und praktischen Kunstfertigkeit eines Sängers gehört, das erste Bedürfniss.

Eine Singschule, deren Wohlfeilheit es auch dem minder begüterten Lehrer und Schüler gestattet, sich dieselbe anzuschaffen; die vom Einfachen und Leichten beginnend, allmählig zum Schwereren fortschreitet; die die trockenen und oft abschreckenden Vorübungen in ein gefälliges Kleid zu hüllen weiss; die zur Ausbildung der Stimme und des Gehörs den richtigen Weg vorzeichnet; eine Schule, die in lückenloser Stufenfolge alles enthält, was zum Wissen und Können eines guten Sängers gehört; die dann vorzüglich durch eine grosse Anzahl zweckmässig geordneter Beispiele, alle andere willkürlich gewählten Uebungen entbehrlich macht; eine

Schule, die durch eine solche Anordnung und Stufenfolge am sichersten und in der kürzesten Zeit, auch mittelmässige und schwache Talente auszubilden vermag; die mit einem Worte, vom Beginne des Unterrichtes bis zu dessen gänzlicher Vollendung Schüler und Lehrer leitet, und nicht nur Winke und Vorschläge andeutet, sondern sogleich alle Lehren, Regeln und Vorthelle anzuwenden und auszuüben lehrt; — nur durch eine solche Schule kann und wird dem oben berührten Misslingen gesteuert werden.

In wie ferne es mir gelang, durch meine Volksgesangschule und durch diese höhere Kunstgesangschule oben genannten Zweck zu erreichen, überlasse ich dem unpartheiischen Urtheile sachverständiger Kunstrichter! Dass ich mit Mühe, Eifer und Fleiss mein Ziel zu erringen strebte, darf ich versichern. Ich benützte bei der Bearbeitung dieser Lehrbücher vieljährige eigene Erfahrungen, und hielt mich wo möglich an die vorzüglichsten ältern und neuern Werke über Gesang und dessen Unterricht.

Möchte nur mein sehnlichster Wunsch durch diese Werkchen zur Emporbringung des Gesanges auch nur Weniges beizutragen, und den Lehrern und Schülern bei dem Unterrichte desselben Erleichterung zu verschaffen, erfüllt werden, dann wird sich recht herzlich freuen der

Verfasser.

ALLGEMEINE VORBEMERKUNGEN

für den Lehrer und den Schüler.

Obwohl schon viel gewonnen ist den Sänger dahin gebracht zu haben, dass er einfache Melodien im ein-, zwei- und dreistimmigen Satze trifft; dass seine Stimme und sein Gehör durch die zweckmässige Betreibung der Vorübungen — im I. Theile dieses Lehrbuches — entwickelt und gebildet, und der Sinn zum schönen Vortrage durch die dynamischen Uebungen — eben daselbst — geweckt und geübt wurde, so gehört doch noch viele und grosse Uebung dazu, ihn zum vollkommenen Sänger zu bilden. Ausdauernder Fleiss und eine sich über alles verbreitende Aufmerksamkeit ist sowohl von Seite des Lehrers als des Schülers unumgänglich nothwendig, um den Anforderungen, welche man an den Kunstsänger macht, zu entsprechen.

Da der Gesang nicht nur in den Schulen und im Volke, sondern auch in der Kirche, auf dem Musikchore veredelt und vervollkommenet werden sollte, und da dieses, wenn der Singunterricht in den Schulen auf die im I. Theile vorgeschriebene Weise betrieben wird, sehr leicht geschehen kann, so hoffe ich, dass es den Herrn Musikdirektoren nicht unwillkommen seyn wird, auch im höhern Kunstgesange eine Anleitung, welche eine Menge praktischer und stufenweis geordneter Uebungen darbietet, zu erhalten; um so mehr, da die guten Singschulen gewöhnlich sehr kostspielig, die wohlfeilen aber so wenig enthalten, dass es unmöglich ist, dem Schüler eine Schule zu geben.

Von der Wahl der Sänger.

Für den Singchor wählt sich der Lehrer ungefähr 8 — 10 Kinder, die Hälfte Knaben und die Hälfte Mädchen, welche vorzügliches Gehör, eine gute Stimme und Gesundheit, starke Brust und leichten Athem besitzen, aus, und gibt ihnen, wenn je möglich, täglich eine Stunde Unterricht. Zu diesem Zwecke bestimmt er sie aber erst mit Anfang des 11ten Jahres, nachdem sie vorher die Volksgesangschule nach allen ihren Stufen durchübt haben. Dass der Lehrer zu diesem Unterrichte auch solche Kinder wählt, bei welchen er versichert ist, dass sie doch mehrere Jahre auf dem Chore Dienste leisten können, versteht sich von selbst. Die Hälfte Knaben und Mädchen wählt er zum Discant, die andere Hälfte zum Alt, damit, wenn die Knaben mutieren, er selbe zum Tenor oder Bass verwenden kann, während die Mädchen beim Alt und Discant bleiben.

Die Zeit der Unterrichts-Stunde und Begleitung des Gesanges.

Kann der Lehrer die Unterrichtsstunde bestimmen, und findet er keine unbesiegbare Hindernisse, so ertheile er selbe in den Frühstunden. Hier sind die Organe durch Ruhe noch neugestärkt, daher die Stimme an Kraft und Reinheit reich ist. Kann diess nicht geschehen, so möchte es kurz vor Mittag oder Nachmittag zwischen 3 — 5 Uhr am geeignetsten seyn. Nie verlege er den Unterricht gleich nach Tisch oder nach einer anstrengenden Kopf und Handarbeit. Während des Unterrichtes lasse er die Kinder alle 10 Minuten, ungefähr 3 — 5 Minuten ausruhen, weil es sonst zu anstrengend und der Gesundheit nachtheilig seyn könnte. Ist es möglich, so begleite er den Gesang statt mit der Violine, mit einem Piano Forte oder Schulorgel, da die Sänger schon so weit vor seyn müssen, dass sie rein und fest intonieren. Lässt sich dieses nicht thun, so seye die Violine nur begleitend und unterstützend, und nur im äussersten Nothfalle leite er mit derselben die Singstimmen.

Von den Werkzeugen der Stimme.

Die Hauptwerkzeuge zur Hervorbringung der Stimme sind: die Lunge, die Luftröhre, die Stimmritze, die Brust, die Zähne, die Zunge, der Gaumen und die Nase. Von vorzüglich guter Beschaffenheit muss die Lunge und die Brust seyn. Durch die Lunge geschieht das Athmen; beim Singen von vorzüglicher Wichtigkeit, wovon desswegen unten Mehreres hierüber folgen wird. Die Brust bildet gleichsam den Resonanz und trägt zur Stärke und Schwäche des Tones ungemein viel bei; leidet einer dieser beiden Theile, so leidet auch die Stimme und fordert daher gänzliche Beseitigung des Gesanges. Die Luftröhre ist ein knorplichter Kanal, welcher die Luft in die Lunge und wieder aus derselben leitet, und ist oben mit einer Art Kopf versehen, auf welchem sich ein Deckel — die Stimmritze — befindet; diese trägt das meiste dazu bei, die Höhe und Tiefe der Stimme zu bewirken, je nachdem sich nämlich die Stimmritze weit oder nur wenig öffnet, wird der Ton tief oder hoch. Dieser Theil darf durchaus nicht durch die Halsbinde, oder durch Herabsenken des Kopfes gedrückt oder gespannt werden. Die Zähne, die Zunge, die Nase und der Gaumen befördern insgesamt die Reinheit und Rundung des Tones. Die Zunge muss sanft an die untern Zähne angelegt werden; durch die Nase darf nicht zu viele Luft dringen, sonst wird der Ton nässlicht.

Von den verschiedenen Arten und dem Umfange der Stimmen.

Man rechnet vier Hauptgattungen der Stimmen, welche man Discant, (Sopran) Alt, Tenor und Bass nennt. Die ersten zwei Gattungen sind dem weiblichen Geschlechte und den Knaben, die letztern zwei den Männern eigen. Es gibt übrigens noch zwei Mittelstimmen; nemlich jene, welche weder die Höhe des Discants (Soprans) oder Tenors, noch die Tiefe des Alts oder Basses erreichen, wovon die erstere dann mezzo Sopran und die letztere Baritono genannt und also das Mittel zwischen Discant und Alt, Tenor und Bass sind. Bei allen diesen Stimmen wird wieder die Brust- und Kopfstimme unterschieden. Jene Töne, welche durch eine grössere Anstrengung der Brust hervorgebracht werden, heissen Brusttöne, jene aber, bei welchen die obern Stimmwerkzeuge mehr in Thätigkeit gesetzt werden, Kopftöne. Der Discant hat in der Regel im Ton-Umfange zwei Octaven, nemlich von $\bar{c}$ bis zu $\bar{\bar{c}}$, welche er in drei verschiedenen Abtheilungen — Registern — was bei den andern Stimmen nicht der Fall ist, hervorbringt. Die erste begreift Brusttöne vom $\bar{c}$ zu $\bar{f}$; bei $\bar{g}$ ändert sich die Stimme, und dieser Ton bis zu seiner Octave erfordert eine Anstrengung des obern Theils des Luftröhrenkopfs. Nur in dem kleinen Umfange von $\bar{a}s$ bis $\bar{\bar{c}}$ sind Kopftöne. Darüber fängt eine neue Art der Stimme an. Der Bass hat ebenfalls zwei Octaven im Umfange, von F bis $\bar{F}$, wovon die ersten 10 oder 11 Töne Brusttöne, die übrigen Kopftöne sind. Der Tenor hat wie der Sopran nur eine Octave tiefer, den Umfang von c bis $\bar{\bar{c}}$, wovon ebenfalls die ersten 10 oder 11 Töne Brust- und die andern Kopftöne sind. Der Alt hat wie der Bass, nur eine Octave höher, den Tonumfang von f bis $\bar{\bar{f}}$, von welchen ungefähr die ersten 10 bis 11 Töne als Brusttöne und die übrigen als Kopftöne erscheinen. Der mezzo Sopran reicht von h bis $\bar{\bar{f}}$, wovon die erste Hälfte Brust- und die andern Kopftöne sind. Den nämlichen Umfang, jedoch eine Octave tiefer, hat der Baritono. — Da keine Regel ohne Ausnahme ist, so trifft diese Bemessung des Tonumfanges auch nicht jederzeit ein, sondern es kann eine Stimme manchmal noch mehr Höhe und Tiefe, oder aber auch zwei und drei Töne weniger Umfang haben.

Von der Prüfung und fernern Ausbildung der Stimme.

Es ist von grosser Wichtigkeit, dass der Lehrer eine sorgfältige Untersuchung der Stimme vornehme, um den Schüler dahin bestimmen zu können, wohin er nach Beschaffenheit seiner Stimme am besten und vortheilhaftesten taugt. Nicht selten werden Singstimmen dadurch verdorben, dass sie zur unrechten Stimme verwendet werden. Erreicht eine weibliche oder Knabenstimme ohne alle An-

strengung das $\bar{f}$ oder $\bar{g}$, so kann der Schüler ohne Anstand zum Discant, ist es eine männliche Stimme, zum Tenor; singt er aber noch mit voller, starker Stimme das B oder A, und erreicht obige Höhe nicht, so kann er zum Bass, ist es eine Knabenstimme, zum Alt bestimmt werden. Eine mezzo Sopran Stimme kann bei nicht zu hohen Stellen zum Discant, bei nicht zu tiefen zum Alt; im nemlichen Verhältnisse kann ein Bariton zum Tenor und Bass verwendet werden. Da die Stimme nur durch gehörige und zweckmässige Uebung sowohl in die Höhe als Tiefe ausgebildet wird, und diess theilweise im I. Theil dieses Lehrbuches schon geschehen ist, so hat nun der Lehrer sein Hauptaugenmerk dahin zu richten, es auf die geeignetste Weise fortzusetzen. Je mehr Stimmumfang der Sänger hat, desto glänzender und vollkommener wird er entsprechen. Er erlangt ihn sicher dadurch, wenn der Lehrer von Zeit zu Zeit die Stimme um einen halben Ton zu erhöhen sucht. Dazu dient die natürliche Tonleiter und die Scala der halben Töne. Ist der Schüler im Stande (Discant und Tenor) das $\bar{g}$ rein und voll zu singen, so lässt ihn der Lehrer nun auch so lange das $\bar{g}$ is singen, bis es ohne grosse Anstrengung geschieht. Nach einiger Zeit wird mit dem $\bar{a}$ der nemliche Versuch gemacht. Anfangs lässt der Lehrer den Ton nur kurz und mit nicht zu viel Stärke angeben, nach und nach aber immer länger und stärker, und zuletzt an- und abschwellen. Das nemliche geschieht mit $\bar{b}$, $\bar{h}$ und $\bar{c}$. Es muss jedoch bemerkt werden, dass nicht jeder Discant- und Tenorist gleiche Anlagen hiezu besitzt, der Lehrer muss also selbst bemessen, wo und wie lange er das Ausbilden der Stimme, ohne Nachtheil derselben, bei dem Schüler anzuwenden habe. In die Tiefe kann auf dieselbe Weise die Stimme gebildet werden. Es ist aber rathsam, die Discant und Tenor-Stimmen mehr in die Höhe als Tiefe zu leiten. Bei Alt- und Bassisten sucht man mehr die tiefen als hohen Töne zu vervollkommen. Es bestimmt zugleich auch Alter und Körper-Constitution das Beginnen und Enden dieser Uebungen. Bei Knaben kann ungefähr mit dem 11ten Jahre, bei Mädchen aber später begonnen werden; ist die Stimme in der Höhe voll und stark, so kann man ohne Nachtheil in den Uebungen fortfahren; bei grillender und gepresster Stimme ist es aber rätlicher, sie einzustellen. Bei Tenor- und Bassisten darf man nicht zu frühe nach der Mutation damit anfangen. Vor dem Beginne einer jeden Singstunde sollte diese Uebung vorgenommen werden. Eine weiters wichtige Uebung für den Schüler ist das Verbinden der Brust- und Kopfstimme. Gewöhnlich wird beim Uebergange von jener zu dieser der Ton matt und schwach. Der Schüler muss also grossen Fleiss und viele Uebung daran wenden, beide Stimmen so zu vereinigen, dass der Uebergang von einer zur andern nicht bemerkt wird, und die Töne im Umfange des Registers (der Stelle, wo die Kopfstimme anfängt) gleiche Stärke erhalten. Der Lehrer untersucht nun, bei welcher Stufe der Brustton endet und der Kopftton anfängt, und lässt den Schüler im ganz langsamen Tempo die zwei oder drei letzten Brusttöne mit den ersten Kopftönen verbinden. Wäre z. B. bei Discantisten der Uebergang der Stimme bei $\bar{a}$, so lässt er ihn von $\bar{e}$ oder $\bar{f}$ in allen Graden der Stärke und Schwäche stufenweise bis zu $\bar{c}$ oder $\bar{d}$ auf- und wieder abwärts singen; eben so in halben Tönen. Diese Uebung wird dann auch im schnellen Tempo so lange fortgesetzt bis die Ungleichheit der Töne völlig verschwunden ist.

Von der Erhaltung der Stimme.

Der Kunstsänger muss auf die Erhaltung seiner Stimme die grösste Sorgfalt haben, wenn nicht alle Zeit, Mühe und Unkosten, die er auf den Unterricht verwendete, vergebens seyn sollen. Ein Lehrer kann den Schülern dieses nicht oft genug einprägen. Alles, was der Brust und Lunge schadet, schadet auch der Stimme. Jede übermässige Körperanstrengung, durch Laufen, Tanzen oder Arbeiten hervorgebracht; jede Erhitzung und Erkältung haben, nachtheiligen Einfluss auf die Stimme. Eine ausschweifende Lebensart, sie mag bestehen worin sie will, wird in kurzer Zeit den Untergang der Stimme herbeiführen. Alle ölichten, fetten und salzichten Speisen und Früchte machen den Ton rauh und heisser. Knaben, welche im Kunstgesange Fortschritte machen wollen, dürfen nie Blasinstrumente erlernen. Selbst zu lange anhaltendes Singen und Schreien schadet. Dem Lehrer muss sehr empfohlen werden, noch kleine, junge Schüler nicht zu sehr anzustrengen, und besonders Uebungen, welche sehr hoch sind, selbst bei ältern und schon geübtern Sängern

nicht zu lange andauern zu lassen. Eine noch grössere Sorgfalt muss er bei Knaben vor, während und nach der Mutationszeit beobachten und alle Anstrengung vermeiden. Bei Schnupfen, Husten und Cartarrh soll nicht gesungen werden; eben so wenig gleich nach andern Krankheiten.

Von der Verwandlung (Mutation) der Stimme.

Bei Knaben tritt gewöhnlich zwischen dem 14 — 15ten Jahre, manchmal früher und auch später, der Zeitpunkt ein, wo die Stimme verändert — der Discant zum Tenor, der Alt zum Bass — verwandelt wird. Nicht selten bildet sich indessen auch ein Alt zum Tenor und ein Discant zum Bass. Je näher die Zeit dieser Periode herannaht, desto weniger Töne kann der Sänger noch hervorbringen. Er verliert immer mehr in der Höhe, und seine Stimme erhält mehr Richtung nach der Tiefe. Bemerkt dieses der Lehrer, so schone er den Sänger, lasse ihn nie ermüden, und so wenig wie möglich hohe Partien singen. Können Discantisten die Höhe von $\bar{f}$ nicht mehr ohne Anstrengung erreichen, so ist es gut, wenn er sie zum Alt verwendet. Ist der Umfang der Stimme nur noch auf eine Octave oder noch weniger Töne beschränkt, dann müssen die Singübungen eingestellt werden. Dem Sänger wird übrigens empfohlen, von Zeit zu Zeit seine Stimme zu untersuchen und durch mässiges Singen der noch vorhandenen Discant- oder Alt-Töne, die Mutation zu befördern. Wird das Singen zu frühe ausgesetzt, so dauert es oft 1 und 2 Jahre, bis die Veränderung der Stimme vollendet ist. Es ist indessen immer besser, die Singübungen zu frühe, als zu spät einzustellen, weil im letztern Falle, meistens die Stimmen zu Grunde gerichtet werden. Es kann besonders Chordirectoren nicht genug empfohlen werden, dass sie ihre Chorknaben beim Herannahen der Mutation schonen und nicht zu lange anstrengend singen lassen; sie haben es zu verantworten, wenn auf Kosten ihrer Bequemlichkeit oder ihres Eigennutzes die Zöglinge schlechte und unbrauchbare Tenor- oder Bassstimmen erhalten. Aber auch den Schülern muss es dringend ans Herz gelegt werden, besonders während dieser Zeit sich aller Excesse zu enthalten, und nicht durch Leichtsinns und Unachtsamkeit sich eines Kunstmittels zu berauben, mit welchen sie in der Folge sich und andern so ungemein viel Vergnügen verschaffen können.

Auch bei den Mädchen tritt im nemlichen Alter, wie bei dem Knaben, eine Art Mutation ein, die sich jedoch nur darauf beschränkt, dass die schon vorhandene Stimme mehr Fülle und Kraft, und oft auch mehr Umfang nach der Höhe oder Tiefe erhält. Es darf zwar der Unterricht desswegen bei den Mädchen nicht unterbrochen, doch müssen auch sie während dieser Periode sehr geschont werden. Ist die Mutationszeit gänzlich vorüber — haben die Knaben weder Discant- noch Altstimme mehr, so werden die Stimmübungen wieder begonnen und nach gegebener Vorschrift die Tenor- und Basstöne ausgebildet.

Von der Stellung und dem Anstande des Sängers.

Während des Unterrichtes stehen die Schüler so dem Lehrer gegenüber, dass er sie alle leicht übersehen und beobachten kann. Es ist dieses um so nothwendiger, da die Schüler so leicht nicht nur Fehler gegen den Anstand, sondern selbst solche, welche gegen die Vortheile zur Hervorbringung eines guten Tones sind, sich angewöhnen können, was dann äusserst schwer wieder zu beseitigen ist. Der Schüler stehe frei, aufrecht und ungezwungen; der Kopf muss gerade gehalten, und während des Singens nicht hin und her bewegt werden; die Brust muss hervorgehoben und der Bauch etwas eingezogen seyn, jedoch ohne allen Zwang; der Mund wird so weit geöffnet, dass man mit dem kleinen Finger zwischen die Zähne hindurch kann, es muss dabei der obere Theil sich mehr in die Höhe, als der untere sich abwärts bewegen, eben so muss die Oeffnung mehr nach der Breite als Runde geschehen; kein Theil des Mundes darf während des Singens bewegt oder verschoben, alle Grimassen, Runzeln und Verzerrungen der Gesichtszüge müssen vermieden, und dafür mehr eine lächelnde Gestalt angenommen werden.

Vom Athemholen.

Eine der grössten Schwierigkeiten ist für den Sänger das Athemholen. Man muss sich gleich frühe daran gewöhnen, so lange als möglich denselben zurück zu halten; diess kann sowohl beim Singen als Sprechen geschehen. Je mehr Uebung und Fertigkeit der Schüler

hierin besitzt, desto leichter wird er in der Folge besonders im Vortrage von Rouladen (Läufen, Pasagen) thun. Beim Singen wird auf zweierlei Art Athem genommen, nemlich vollkommen und zur Hälfte. Das erstere geschieht bei allen längern Pausen und eigentlichen Ruhezeichen, das letztere nach den musikalischen Phrasen — Absätzen — oder während Rouladen (Läufen) und andern Figuren. Dieses soll nun so executirt werden, dass es von den Zuhörern nicht bemerkt, und von den wesentlichen Noten eines Satzes keine verloren wird. Es ist voraus also nothwendig, dass der Schüler zuerst mit den ganzen und halben Musiksätzen und musikalischen Figuren bekannt gemacht wird. (Später wird hievon ausführliche Erklärung folgen, wesswegen also hier nur des unumgänglich Nöthigen erwähnt wird.) So widerlich es ist, zu schnelle auf einander, während eines Satzes, Athem zu nehmen, so ist es doch auch nicht räthlich, zu lange Tonreihen in einem Athemzuge fortzusingen, weil zuletzt der Ton matt und schwach wird, und der gehörige Ausdruck nicht gegeben werden kann. Es muss also schon beim Einstudieren eines Stückes Rücksicht genommen, und die Stellen, wo schicklich Athem geholt werden kann, beobachtet werden. Das Athmen muss leicht und ungezwungen, nicht schluchzend oder zu hastig schnappend geschehen; eben so muss der Sänger die Luft langsam wieder abfliessen lassen und nicht ausstossen.

Von der Aussprache.

Durch eine schöne, reine und richtige Aussprache, sowohl der einzelnen Worte, als Sylben und Buchstaben erhält der Gesang erst volle Bedeutung, wird erst das, was Dichter und Componist eigentlich ausdrücken wollten. Man sieht hieraus, wie ungemein viel beim Gesange also auf die Aussprache ankömmt; leider aber muss man sich so häufig überzeugen, dass weder Lehrer noch Schüler Rücksicht auf diesen so wichtigen Punkt beim Gesange nehmen. Sie glauben, wenn sie die Noten leidentlich vortragen, schon alles gethan zu haben, und vergessen dabei, dass dieses erst die Hälfte ihrer Aufgabe ist. Es gibt wohl nichts traurigers, als Sänger zu hören, von welchen man kein Wort versteht, oder die gar eine falsche Aussprache der Laute oder Artikulation der Konsonanten sich zu Schulden kommen lassen. Dass der Gesang dadurch immer verliert und dabei der gehörige Ausdruck ermangelt, wird jeder Schüler selbst einsehen. Es wird desswegen für den Lehrer und Schüler vorzügliche Pflicht, schon im Anfange alle mögliche Sorgfalt auf eine reine und richtige Aussprache der Buchstaben, Sylben und Wörter zu verwenden. Jeder Vocal muss seinen eigenthümlichen Laut erhalten und rein ertönen, sie dürfen des Wohlklanges wegen etwas nachdrücklicher erklingen, als die Konsonanten. Die Konsonanten vor und am Ende der Sylben müssen ebenfalls vernehmbar artikulirt, doch nicht so stark hervorgehoben werden, dass dadurch das Klangvolle des Gesanges verloren geht. Der Lehrer dringe vorzüglich darauf, dass jedes Wort von dem Singer so ausgesprochen wird, dass es von den Zuhörern verstanden und demselben der nöthige Ausdruck beigelegt werde. (In der Folge noch ein Mehreres hierüber.)

Vom Angeben und Aufsuchen des Tones.

Jeder zu singende Ton muss von dem Sänger gleich richtig gefasst und fest, ohne Schwanken der Stimme angegeben und gehalten werden. Zu diesem Zwecke ist es nothwendig, dass der Schüler die Abstufung aller Intervalle genau und sicher ansingen kann. Sollte dieses der Fall noch nicht seyn, so muss vorerst noch die nöthige Uebung hierin geschehen, weil sonst der Sänger nie fest und sicher den Ton anzugeben weiss und so lange dieses nicht ist, auch nie ein guter Sänger werden kann. Jeder Sänger muss seine Töne, nach der vom Lehrer angespielten Tonart, selbst zu finden wissen. Der Lehrer hat also schon in der Unterrichtsstunde darauf zu sehen, dass dieses hinlänglich geübt werde, weil der Sänger sonst in die Verlegenheit kömmt, während eines Tonstückes nach Pausen, seinen nächsten Ton nicht mehr zu finden. Das Aufsuchen des Tones wird dem Sänger keine Schwierigkeit mehr machen, wenn er die Buchstaben seines Schlüssels und die Abstufung der Noten kennt, und dann die Tonleiter, die halben Töne und springenden Intervallen rein und fest singen kann, wozu er schon im I. Thl. Anleitung erhielt.

Von den Erfordernissen eines guten Tones.

Die erste Anforderung, welche man an den Sänger macht, ist, dass sein Ton rein, voll, fest, sicher und biegsam seye. Obwohl es Geschenk der Natur ist, mit vorzüglicher Stimme begabt zu seyn, so trägt doch auch die richtige Bildung und zweckmässige Uebung ungemein vieles bei, eine selbst nur mittelmässige Stimme so zu bilden, dass sie vorzüglich genannt werden darf. Rein ist der Ton, wenn keine fremdartigen Laute mittönen; man darf also nichts Zischendes, Kreuschendes, Heulendes, Näselndes, Heiseres dabei vernehmen. Voll ist der Ton, wenn er mit der nöthigen Kraft und Fülle, mit dem sogenannten Metallklange, jedoch leicht und ungezwungen erscheint. Jeder schwache, matte und kraftlose Ton, erzeugt durch unrichtige Anwendung der Stimmwerkzeuge oder durch Furcht und Unsicherheit im Treffen, oder auch durch natürliche Schwäche des Körpers, ist obigem entgegengesetzt. Fest und sicher ist der Ton, wenn er gleich mit der rechten Höhe genommen und ausgehalten wird. Fehlerhaft ist daher das Schwanken oder Zittern der Stimme, das Aufwärtstreiben oder Abwärtsdrücken des Tones. Biegsam ist die Stimme, wenn sie sich in alle Wendungen der Melodie leicht zu fügen weiss, und wenn ihr der Uebergang von einem Tone zum andern, selbst in der schnellsten Bewegung keine Mühe macht. Lehrer und Schüler haben also alles anzuwenden, was zur Erlangung dieser Eigenschaften eines Tones erforderlich ist. Aufmerksames Beobachten der Stimme und Vermeidung alles dessen, was dem Tone schadet, muss täglich berücksichtigt werden.

Von den Eigenschaften eines Lehrers und Schülers.

Die ältern und neuern Theoretiker stimmen damit überein, dass der Lehrer zwar kein Virtuos im Singen seyn dürfe, doch muss er rein intoniren, eine richtige Aussprache und einen guten Geschmack im Gesange besitzen. Geduld, Fleiss und Eifer, Liebe und Strenge dürfen ihm ebenfalls nicht fehlen. Der Schüler muss Lust und Liebe zum Gesange, eine gespannte Aufmerksamkeit und unermüdeten Fleiss im Unterrichte und Folgsamkeit gegen den Lehrer in hohem Grade besitzen. Er darf nicht furchtsam und schüchtern seyn, wäre er dieses, so suche der Lehrer es dadurch zu beseitigen, dass er den Schüler schon frühe vor fremden Leuten singen lasse; der Schüler suche jede Gelegenheit auf, sich im Gesange zu üben und besonders gute Sänger zu hören, um diese nachahmen zu können. Hat er Gelegenheit noch ein anderes Instrument, besonders das Clavier oder die Guitarre spielen zu lernen, so wird ihm dieses von grossem Nutzen seyn. Dass die Haupteigenschaften des Sängers, eine angenehme Stimme, ein gutes Gehör, eine gesunde Lunge und Brust nicht fehlen dürfen, versteht sich von selbst.

Von den Anforderungen an einen Kunstsänger, und der Eintheilung dieses Lehrbuches.

Die Anforderungen an den eigentlichen Kunstsänger bestehen darin:

- 1) muss er alle in der Musik vorkommenden rhythmischen und andere Bezeichnungen nicht nur verstehen, sondern auch entsprechend anzuwenden wissen, und eben so alle Intervallen richtig treffen, also taktfest und wie man sich ausdrückt, vom Blatte singen können;
- 2) muss er seiner Stimme den grösstmöglichen Umfang, leichte Biegsamkeit und geläufige Fertigkeit im Vortrage von Pasagen (Läufen, Rouladen) und andern schnell gehenden Figuren verschaffen; und
- 3) muss sein Geschmack so geläutert und gebildet seyn, dass er wirklich schön, mit Ausdruck und Präzision die Gesangstücke vortragen und so geben kann, wie der Componist es verlangt.

Diese Anleitung zum höheren Kunstgesange wird dem zu Folge in drei Abschnitte getheilt, wovon der erste Uebungen enthält, um den Sänger Ton und Takt fest zu bilden; der zweite wird Beispiele darbieten, wodurch die Stimme Umfang, Biegsamkeit und Geläufigkeit erlangt; und der dritte wird die Lehre vom schönen Vortrage in vielen Beispielen, so viel möglich erläutern, und den Geschmack des Schülers zu bilden suchen.

Von der Eintheilung der Uebungsstunde.

Für den Lehrer ist noch zu bemerken, dass er die Uebungsstunde so eintheilt, dass in der ersten Zeit, bis die Schüler zum Theil sicher treffen, mit ihnen nur Uebungsstücke aus dem 1ten und 2ten Abschnitte eingeübt werden; glaubt er sie fest genug, so werden aus dem 1ten und 3ten, oder 2ten und 3ten Abschnitte wechselweise die Uebungen einstudirt; sind sie so weit, dass sie alle Beispiele des ersten und zweiten Abschnittes fertig und sicher vortragen können, dann vollendet er mit ihnen noch den 3ten Abschnitt und übt, ein-, zwei-, drei- oder vierstimmige Gesangstücke älterer und neuerer Zeit, im Kirchen-, Kammer- und Theater-Styl mit ihnen ein, und lässt die in dieser Schule gegebenen Regeln und Lehren in Anwendung bringen. Er beginne in der ersten Zeit die Uebungsstunde auch allzeit mit dem Absingen der Scala, und den Terz-, Quart-, etc. Fortschreitungen, weil der Schüler nur dann bald und sicher zum Ziele gelangt, wenn er hierin gehörige Festigkeit besitzt. Die erste Hälfte der Uebungszeit verwende er auch immer zum Einüben der ernstesten und schwierigen Stücke, und erst in der zweiten Hälfte nehme er das gefälligere und angenehme vor. Hat er eine grössere Anzahl Schüler, so lasse er einige ruhen, während die andern sich üben. Eben so können Discant-, Alt-, Tenor- und Bassisten zuerst einzeln ihre Singparthien einstudieren, und dann erst zusammen vortragen.

Vom Einüben der Singstücke.

Vorerst ist es nothwendig, dass die grösste Stille und Ruhe während des Unterrichtes herrscht; ohne diese ist es unmöglich mit Nutzen zu lehren. Jeder Sänger hat dann seine Parthie auf dreifache Art zu durchsehen. Erstens muss er die Tonfortschreitungen, worunter die schwierigern besonders geübt werden, unterscheiden; zweitens muss der Zeit-Werth der Noten, bei welchen die schnellern wieder vorausgeübt werden, richtig bemessen; und drittens der Inhalt des Textes, die reine Aussprache desselben und die Stellen, wo füglich Athem genommen werden kann, vorher aufgefasst und beobachtet werden. Ausser diesem muss er noch die Tonart, das Zeitmass und die Stellen der allenfalls vorgeschriebenen oder anzubringenden Verzierungen berücksichtigen und sich so auf den gehörigen und richtigen Vortrag vorbereiten. Der Lehrer halte den Schüler an, dass er nie ohne diese Vorbereitung die Einübung der Stücke vornehme, er wird sich dadurch viele, sonst vergebliche Mühe, ersparen. Werden während dem Einüben eines Stückes Fehler in der Intonation, gegen den Rhythmus, oder des schönen Vortrages, selbst von einzelnen Schülern gemacht, so unterbreche der Lehrer auf der Stelle die Uebung, und mache auf den Fehler aufmerksam und lasse ihn verbessern. Er übe ein ganzes Tonstück nur stellenweise ein, und erst wenn der vorhergehende Satz gut zusammen geht, schreite er zum folgenden. Es wird ebenfalls sehr nützlich seyn, wenn er von den bessern Sängern zuerst das zu erlernende Stück vorsingen lässt. Später muss es dann auch von den schwächern geschehen, um sie allmählig beherzter im Singen und sicherer im Treffen zu machen.

Möchten nun die bisher gegebenen Vorschriften von den Hrn. Hrn. Musiklehrern und ihren Schülern gehörig gewürdigt und befolgt werden, sie werden dann gewiss mit vielem Nutzen und zu ihrem eigenen Vortheile die nun folgenden in diesem Lehrbuche enthaltenen Uebungen anwenden können, und sich dadurch zu guten Sängern bilden!

I. ABSCHNITT.

Uebungen um den Sänger Ton- und Takt-fest zu bilden.

Vorerst ist es nothwendig den Schüler mit mehreren noch hieher gehörigen Musikzeichen und Kunstbenennungen bekannt zu machen, deren Einüben zwar keinen besondern Schwierigkeiten unterworfen seyn wird, welche aber doch vom Schüler wohl aufgefasst und seinem Gedächtnisse eingepägt werden müssen, da jeder Kunstsänger sie zu wissen unumgänglich nöthig hat.

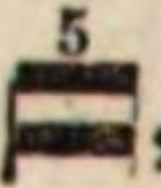
Von den Taktarten.

Ausser den in der 33ten Lect. I. Thl. angeführten Taktarten findet man, besonders in älteren Compositionen, noch folgende:

$\frac{5}{2}$ wird gegeben, als wie $\frac{5}{4}$ $\frac{12}{8}$ wird gegeben, als wie C
 $\frac{6}{4}$ - - - - $\frac{6}{8}$ $\frac{9}{8}$ - - - - $\frac{3}{4}$.

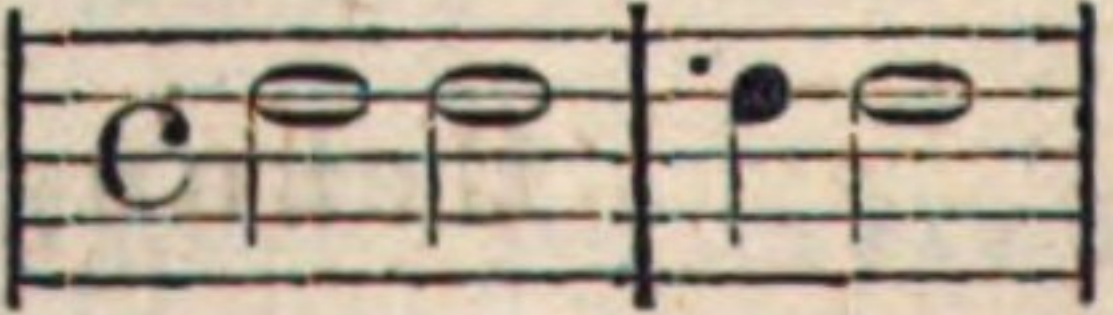
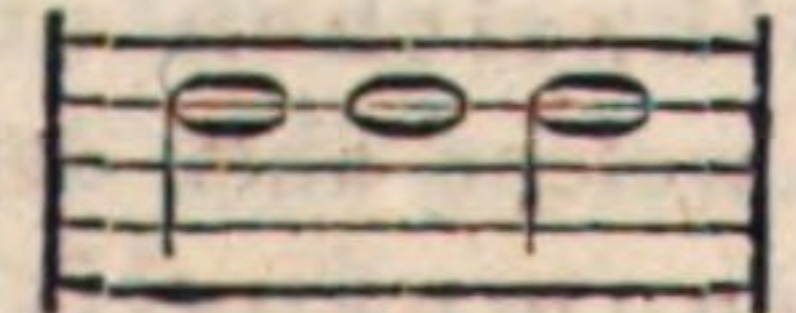
Diese sind alle im verlängerten Maasse. Auf den $\frac{5}{2}$ gehen drei halbe, auf den $\frac{6}{4}$ sechs viertel, auf den $\frac{12}{8}$ zwölf achtel, und auf den $\frac{9}{8}$ neun achtel Noten. In neuern Compositionen findet man, jedoch selten, einen $\frac{3}{16}$ und $\frac{2}{8}$, welche gleich sind, den $\frac{3}{8}$ und $\frac{2}{4}$ aber im verkürzten Maasse, da auf den erstern drei sechszehntel, und auf den zweiten zwei achtel Noten kommen. Selbst einen $\frac{5}{4}$, welcher mit drei und zwei Schlägen gegeben wird, trifft man an. In den folgenden Beispielen wird der Schüler Gelegenheit finden, sich in den gebräuchlichsten Taktarten zu üben.

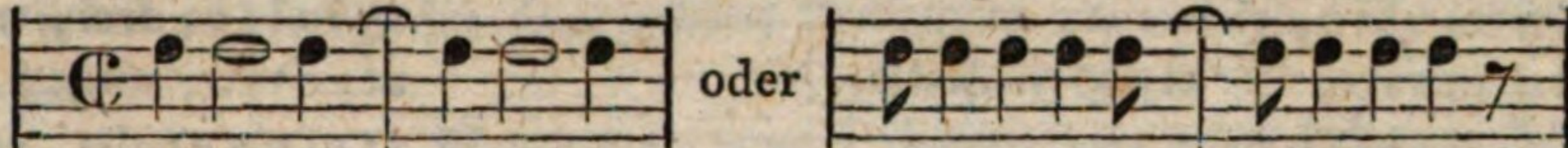
Von den Noten und Pausen.

Auch Noten und Pausen gibt es noch mehrere, als die schon bekannten. So findet man besonders in Kirchen Comp. folgende  Note, welche so viel als zwei ganze Noten gilt und Brevis vielleicht besser — doppelt ganze Note — genannt wird. Soll sie, was im vierstimmigen Choral öfters geschieht, noch länger dauern, so wird es mit Zahlen ausgedrückt, wie viele Takte sie ausgehalten werden soll, z. B. , bedeutet dass sie 5 Takte dauern soll. Um die Hälfte kürzer als eine sechszehntel Note wird die  zwei und dreissigstels-, und um die Hälfte kürzer als diese, die  vier und sechzigstels Note. Von der erstern kommen auf eine  acht, und von der letztern 16 zu stehen.

Manchmal erhält eine Note zwei Punkte, wo dann der zweite halb so viel als der erste gilt, z. B. . Statt Triolen und Sextolen kommen manchmal auf eine viertel Note 5 sechszehntel, welche nur so viel als 4, oder sind es 7, nur so viel als 6 gelten. Bei Fermaten und Cadenzen werden die zur Verzierung angebrachten Noten nicht nach dem Takte gesungen und desswegen auch nicht durch Taktstriche eingetheilt, daher oft eine lange Reihe Viertel-, Achtel- und Sechzehntel-Noten, welche gewöhnlich kleiner geschrieben werden, nach einander folgen. Für die doppelt ganze Note hat man die schon bekannte Pause, welche zwei Takte anzeigt. Im gleichen Verhältnisse mit einer  zwei und dreissigstels, und  vier und sechzigstels-Note steht die  zwei und dreissigstels und  vier und sechzigstels Pause. So wie den Noten zwei Punkte beigesetzt und dadurch ihr Werth verlängert werden kann, so kann es auch bei den Pausen geschehen.

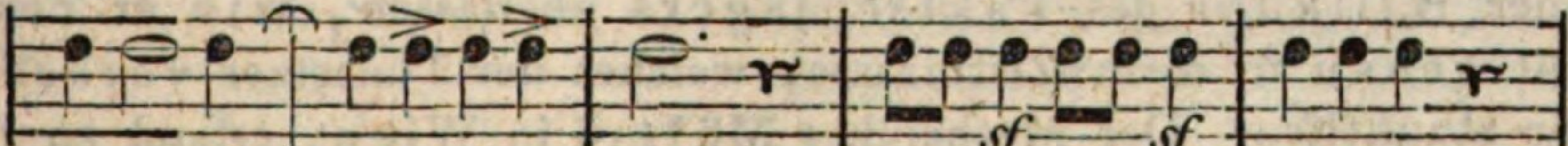
Von den Bindungen der Noten.

Nebst dem bekannten Bindezeichen  kann die letzte Note eines vorhergehenden Taktes in den nächsten hinüber gezogen werden, durch einen Punkt, welcher im folgenden Takte der frühern Note beigesetzt ist. Z. B.:  oder auch, wenn ein Taktstrich ganz weggelassen wird  statt  Zu dem werden gar oft in einem Takte die Noten so mit

einander verbunden, dass immer die eine Hälfte in das vorhergehende, die andere Hälfte aber in das nächstfolgende Takttheil gezogen werden muss. Z. B.  oder  Man nennt dieses *synkopierte* Takttheile. Der Lehrer übe sie fleissig mit dem Zöglinge und lasse jede Note etwas markieren, hervorheben.

Von den guten und schlechten Takttheilen.

Bei allen Taktarten werden die Schläge in gute und schlechte, oder schwere und leichte eingetheilt. Bei jenen Taktarten, welche mit 4 Schlägen gegeben werden, sind der erste und dritte Schlag eine gute oder schwere, der zweite und vierte Schlag aber eine schlechte oder leichte Zeit. Bei den zweischlägigen Taktarten ist nur der erste eine gute, der zweite eine schlechte Zeit. Auch die Taktarten mit drei Schlägen haben nur den Abschlag zur guten und die zwei letzten zur schlechten Zeit. Die guten oder schweren Takttheile müssen mehr markiert — etwas stärker als die schlechten — angesungen werden, um das Taktgewicht mehr hervorzuheben und zu erhalten. Ausnahmen hievon machen die Synkopieen, wo allzeit ein schlechtes Takttheil stärker angesungen wird, oder wenn durch beigesetzte Zeichen es vom Componisten absichtlich verlangt wird, die leichten Takttheile mehr als die schweren hervorzuheben.

Z. B.  In den folgenden Beispielen nehme der Lehrer auf diese Uebungen vorzüglich Rücksicht, weil sie den Schüler frühe zum taktfesten Singen gewöhnen.

Von dem Zeitmaasse.

Die Zeitmaassbestimmungen sind ebenfalls noch viel umfassender, als sie im I. Thl. Lect. 33. angegeben sind. Die Haupteintheilung der Tempo geschieht in das langsame, mittelmässige und geschwinde. Langsame Bewegungen in gemessenen Abstufungen sind: *Tarde*, sehr langsam, *Grave*, ernsthaft, *Adagio*, langsam, *Largo*, bedächtig, *Lento* und *Larghetto* nicht so langsam als *Adagio*, *Mae-stoso* mit Würde; zu den mittelmässigen Tempo gehören: *Andantino*, im sachten Schritte, *Andante* in ruhiger Bewegung, *Moderato*, gemässigt, *Allegretto* langsamer als das *Allegretto*, *Allegretto*, ein wenig hurtig; zu den schnellen Bewegungen rechnet man: *Allegro*, hurtig, *Veloce*, schnell, *Vivace*, lebhaft, *Presto*, geschwind, *Praestissime*, äusserst geschwind.

Diesen Hauptbestimmungen werden noch öfters andere Kunstwörter beigefügt, welche die Schnelle oder Langsamkeit des Zeitmaasses noch näher bezeichnen. Manche kommen oft auch bei einzelnen Stellen in einem Tonstücke vor, und beziehen sich auf den Takt. Die gebräuchlichsten hievon sind:

a butta, nach dem Vorschlagen des Taktgebers.	agguistamente, richtig nach dem Takte.	anticipatio, Verzögerung.
a bene placito, (sprich: platschito), nach Gefallen, nach Belieben.	agitato, (spr. atschitato), Schwanken im Takte, bald langsam, bald schnelle.	a piacere, (spr. piatscher), nach Belieben.
a capriccio, (spr. capritschio), ohne Takt.	alla breve, aufs kurze Zeitmaass, wo eine Note noch so schnell gesungen wird.	a poco a poco, nach und nach.
accelerando, (spr. aktschelerando), mit zunehmender Schnelligkeit.	alla capella, bedeutet das nemliche.	a suo comodo, nach Gutdünken.
adagissimo, (spr. adaschissimo), aufs langsamste.	alla, auf.	a tempo, im Zeitmaasse.
assai, sehr.	allegriissimo, etwas schneller als Allegretto.	calando, abnehmend, zögernd.
ad libitum, nach Gefallen.	assai, sehr, viel, genug.	colla parte, nach Gefallen, dem Sänger nachgebend.
	al rigore di tempo, im strengen Zeitmaass.	comodo, gemächlich, bequem.
	alterato, verändert.	con moto, mit Bewegung, etwas lebhafter.
		di molto, sehr, viel.

irresoluto, schwankend, wenig abgemessen.
 largissime, am langsamsten.
 lentanto, nach und nach langsamer.
 mancando, allmählig langsamer.
 meno, weniger.
 molto, di molto, di molto, sehr, viel.
 morando, verzögernd.
 moto } in geschwinder Bewegung.
 moso }
 nel tempo, nach dem Takt.
 non, nicht.
 perpendosi, hinschwindend, sich verlierend.

piu, mehr.
 piu motto, }
 piu moso, } etwas schneller.
 piu stretto }
 piu tosto, vielmehr, lieber.
 poco a poco, ein wenig, nach und nach.
 poco piu, etwas mehr.
 quasi, fast, beinahe.
 rallentando }
 retartando } zögernd, allmählig lang-
 ritartando } samer.
 tartando }

scamando, abnehmend.
 sciolto, frei, ungebunden.
 stretto, enge, geschwind.
 stringendo, etwas schnelle Bewegung.
 tanto, so sehr.
 tarlando, tarde, zögernd, säumig.
 tempo comodo, bequem.
 tempo primo, der Takt wie anfangs.
 un poco, ein wenig.
 vivo, lebhaft.

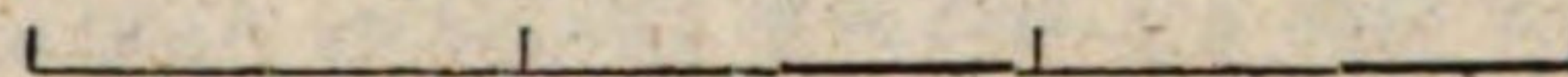
Vom Taktmesser (Metronome).

Ungeachtet aller dieser Zeitbestimmungswörter bleibt es doch immer der Willkühr des Taktschlägers überlassen, wie er denselben ausführen will. Da aber ein Tonstück ungemein verliert, wenn es nicht genau in dem Zeitmaasse, welches der Tonsetzer vorschrieb, gegeben wird, so suchte man schon in frühern Zeiten diesem Uebelstande abzuhelpen. Der Mechaniker Mälzel in Wien, erfand zu Anfang dieses Jahrhunderts eine Maschine, welche das Tempo vermittelt eines Perpendikels gleich einer Uhr, je nachdem der Zeiger auf eine dieser Maschine beigefügten Nummer gestellt wird, genau anzeigt, in wie schnellen oder langsamen Schlägen es gegeben werden soll. Die meisten neuern Tonsetzer bestimmen also ihr Tempo zu Anfang eines Tonstückes so: Larghetto Mälz. M. $\text{♩} = 58$. oder Allegro Mälz. M. $\text{♩} = 84$, was so viel ausdrückt, dass eine viertel oder halbe Note so schnell gesungen werden soll, als der Schlag der Maschine, wenn der Zeiger auf Nro. 58. oder 84. gestellt ist. Da diese Maschine jedoch sehr theuer ist, und von den wenigsten Musikern angeschafft werden kann, so erfand, der um die Musik so hochverdiente Ritter Dr. Gottfr. Weber in Darmstadt, einen wohlfeilern Zeitmesser, welchen sich jeder selbst ohne Kosten anschaffen kann. Er besteht aus einem Pendel (einem Faden), an welchem eine Bleikugel befestigt ist, und welcher frei aufgehängt wird. Je kürzer dieser Pendel ist, desto schneller werden die Schwingungen, wenn er in Bewegung gesetzt wird, je länger er gemacht wird, desto langsamer erfolgen sie. Man braucht also nur die Länge des Pendels zu wissen, um genau nach den Schwingungen desselben, das Tonstück im gehörigen Zeitmaasse zu geben. Jeder Pendelschlag wird durch eine achte, viertel oder halbe Note mit beigefügter Nummer ausgedrückt, und das Tempo also folgendermaassen angegeben: Adagio $\text{♩} = 30$, Andante $\text{♩} = 55$, Adagio $\text{♩} = 24$, was so viel bedeutet: eine achte, viertel oder halbe Note soll so schnell gesungen werden, als eine Schwingung des Pendels mit 30", 55" oder 24" Zoll Länge. Die Mälzelschen Nummern stehen mit der Dr. Weberschen Pendellänge in folgenden Verhältnissen:

Mälzel.		Weber.		Mälzel.		Weber.		Mälzel.		Weber.		Mälzel.		Weber.	
Nro.		Rh. Zoll.		Nro.		Rh. Zoll.		Nro.		Rh. Zoll.		Nro.		Rh. Zoll.	
50	=	55"		69	=	29"		100	=	$13\frac{2}{3}"$		138	=	$7\frac{1}{2}"$	
52	=	50"		72	=	26"		104	=	$12\frac{2}{3}"$		144	=	$6\frac{1}{2}"$	
54	=	47"		76	=	24"		108	=	$11\frac{3}{4}"$		152	=	6"	
56	=	44"		80	=	21"		112	=	11"		160	=	$5\frac{1}{3}"$	
58	=	41"		84	=	19"		116	=	$10\frac{1}{2}"$		168	=	$4\frac{3}{4}"$	
60	=	30"		88	=	18"		120	=	$9\frac{1}{3}"$		176	=	$4\frac{1}{2}"$	
63	=	34"		92	=	16"		126	=	$8\frac{2}{3}"$		184	=	4"	
66	=	31"		96	=	15"		132	=	$7\frac{3}{4}"$		192	=	$3\frac{1}{4}"$	

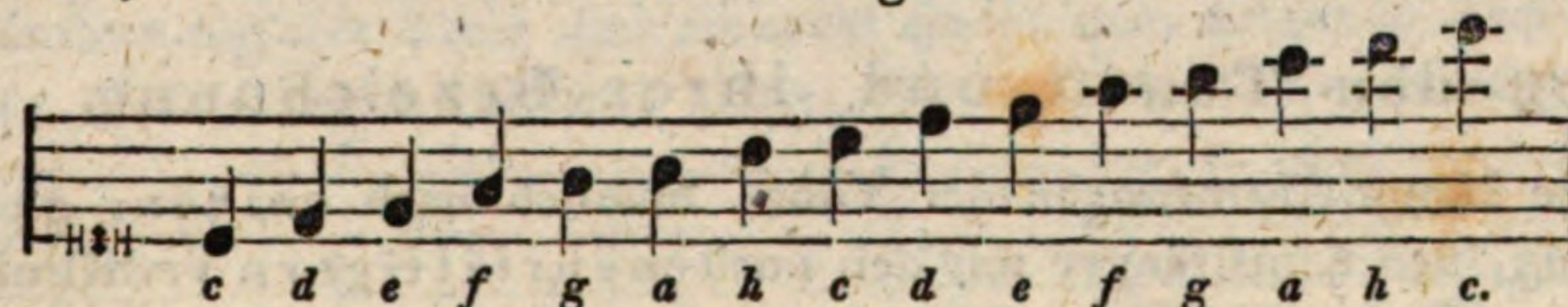
Dieser Taktmesser dient also nicht nur dazu, die Mälzelsche Bezeichnung, ohne den Metronom genau kennen zu lernen, sondern auch beim Einüben eines Tonstückes richtig das angegebene Zeitmaass zu treffen. Es wäre sehr zu wünschen, dass alle Componisten das Zeitmaass auf diese Art bestimmten.

Maass-Stab von 3 rheinischen oder Wiener Zoll:



Von den Musik - Schlüsseln.

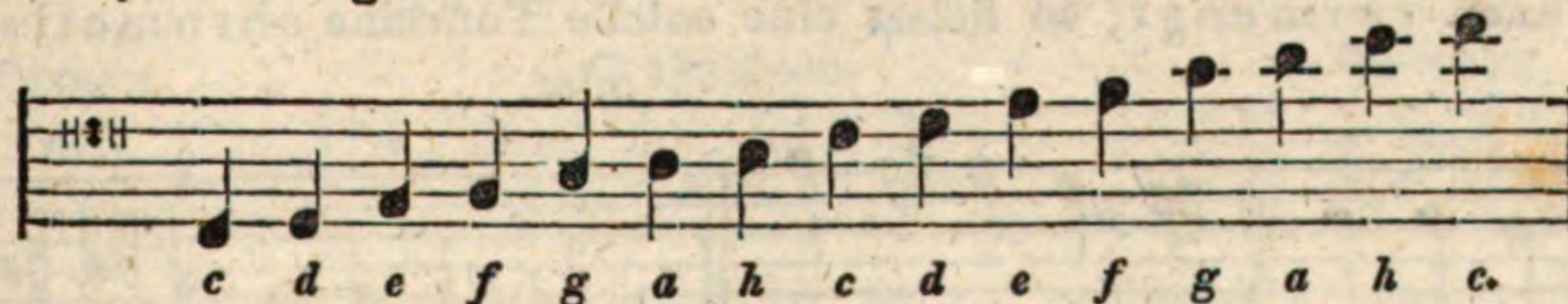
Da es vier Hauptstimmen von verschiedener Höhe und Tiefe gibt, wovon einige durch den Violinschlüssel allein nicht angezeigt werden können, so bestimmte man jeder Stimme einen eigenen Schlüssel, durch welchen ihre eigenthümliche Höhe und Tiefe, ohne zu viele Nebenlinien angegeben werden kann. Der Discant oder Sopran — auch die erste Stimme — hat sein tiefes c auf der ersten Linie, daher der Schlüssel auf diese Linie gestellt, und Discant-Schlüssel genannt wird. Die Buchstaben stehen in folgender Ordnung:



Bei dem Alt — höhere Mittelstimme — kommt dasselbe c auf die mittlere Linie zu stehen, weil diese Stimme noch tiefere Töne zu singen hat als der Discant. Der Schlüssel wird desswegen auf die 3te Linie gestellt, und heisst Alt-Schlüssel.

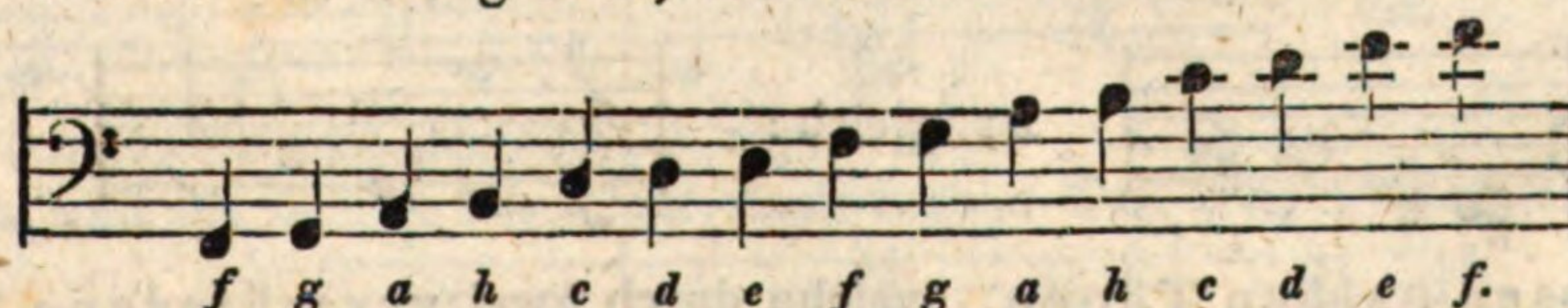


Bei dem Tenor — tiefern Mittelstimme — kommt das nemliche c auf die 4te Linie, weil diese Stimme noch tiefere Töne als der Alt zu singen hat, der Schlüssel wird auf die 4te Linie gestellt und heisst Tenor-Schlüssel.



Diese 3 Schlüssel nennt man auch die c Schlüssel.

Der Bass — die unterste, tiefste Stimme — hat noch tiefere Töne als der Tenor zu singen, sein Schlüssel wird auf die 4te Linie, jedoch nicht mehr in c, sondern das um 5 Töne tiefere f gesetzt, und heisst Bass oder f Schlüssel.



In frühern Zeiten bediente man sich für die Singstimmen durchaus nur der eben bezeichneten Schlüssel. In neuer Zeit aber setzt man selbst in Kirchenmusiken den Discant, Alt und Tenor sehr häufig in den Violin-Schlüssel; den Alt auch zuweilen in den Discant-Schlüssel.

Es ist daher jedem Lehrer anzurathen, seine Schüler schon frühe auch in andern Schlüsseln, als der ihrer Stimme eigenen, Uebungen einstudieren zu lassen, damit sie mit denselben bekannt werden. Es ist bei weitem nicht so schwierig, als sich Lehrer und Schüler einbilden. Es kostet nur einige Versuche und bald wird sich jeder Sänger in einen andern Schlüssel finden, wenn er von diesem nur die Stufe weiss, auf welcher der Hauptton des Tonstückes steht; von diesem aus wird er leicht, die in der Tonleiter befindlichen zwei halben Töne finden und jede Tonentfernung richtig angeben.

In den ältern Compositionen findet man auch einen Halbdiscant-Schlüssel, welcher auf der zweiten Linie im c; eben so einen Halbbass-Schlüssel, welcher auf der dritten Linie im f steht. Der französische, nun ebenfalls nicht mehr gebräuchliche Violin-Schlüssel steht auf der ersten Linie im g.

Da diese Schule vorzugsweise für Discant- und Altisten bestimmt ist, so folgen alle Beispiele in diesem Abschnitte in obigen beiden Schlüsseln. Wollte man sie für Tenor- oder Bassisten ebenfalls anwenden, so müsste der Discant in den Tenor, und der Alt in den Bass Schlüssel gesetzt werden, da der Raum es nicht gestattet, in diesen beiden Schlüsseln noch besondere Uebungen anzuführen.

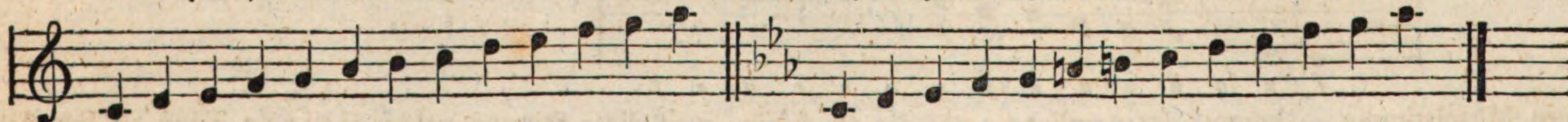
Von den Tönen und ihrer Bezeichnung.

Obwohl der Schüler schon im I. Theil die Haupt-Abstufungen der Töne, nemlich nach halben, ganzen und springenden Intervallen kennen gelernt hat, so ist es doch noch nöthig, den Kunstsänger mit den noch mehrfältigern Verhältnissen derselben bekannt zu machen.

Die ganze Reihenfolge der ganzen und natürlich halben Töne kann durch beigesezte # oder b entweder erhöht oder erniedert werden. Schreiten die Töne regelmässig in ganzen und halben von Stufe zu Stufe auf- und abwärts, so heisst diese Tonreihe eine diatonische und zwar harte oder weiche, z. B.

harte (dur) diatonische Tonleiter;

weiche (moll) diatonische Tonleiter.



Werden die schon in der diatonischen Tonleiter vorhandenen zwei natürlichen oder grossen halben Töne e f und h c mit andern durch # oder b hervorgebrachten halben Tönen vermengt, so heisst eine solche Tonreihe chromatische oder bunte Tonleiter, z. B.

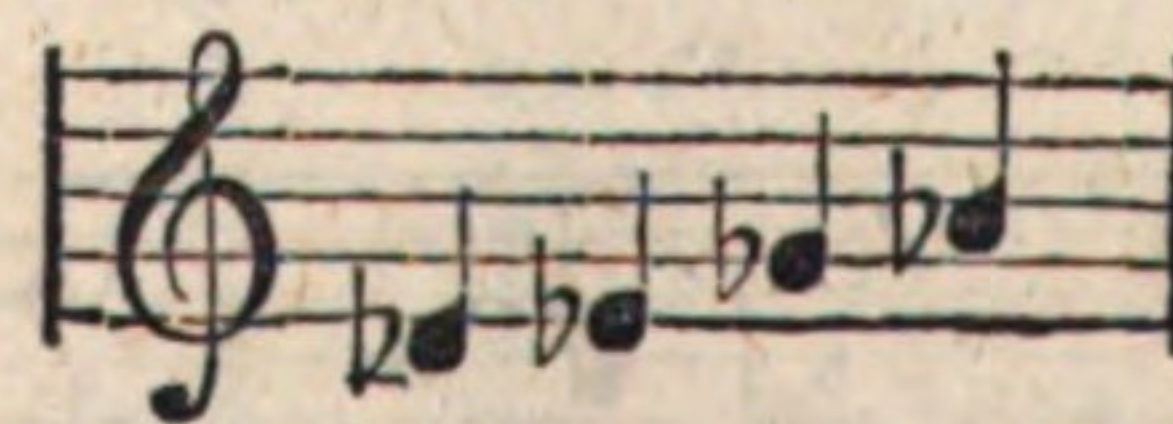
oder



Da vor jede Note einer diatonischen Tonreihe ein # oder b gesetzt, also der eine Ton erhöht, der andere erniedrigt werden kann, so entstehen öfters aus zwei verschiedenen Vorzeichnungen ein und derselbe Ton, z. B.



ist gleich:



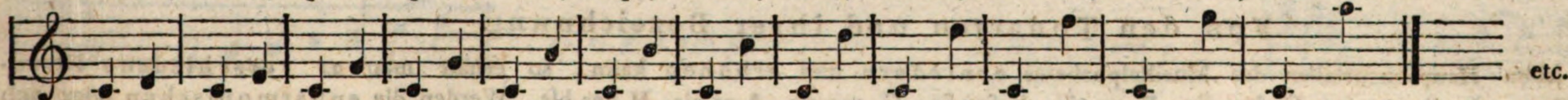
Eine Tonreihe von kleinen und grossen halben Tönen, welche durch zwei verschiedene Vorzeichnungen zweier Töne eine Tonhöhe bestimmt, heisst enharmonische Tonleiter oder Tonfortschreitung, z. B.:



Es wird für den Sänger nicht ohne Nutzen seyn, hier zu erfahren, dass man auch unter den ganzen Tönen grosse und kleine unterscheidet. So rechnet man c d, f g und a h zu grossen ganzen, d e und g a aber zu kleinen ganzen, so wie man e f und h c zu grossen halben und c cis, f fis etc. zu kleinen halben Tönen rechnet. Bei einer enharmonischen Fortschreitung ist zwischen cis und des, gis oder as ein viertels Ton Unterschied, welche Entfernung zwar dem Ohre nicht besonders auffallend ist, indessen doch berücksichtigt werden muss. Jedes gut gebildete Gehör wird gewiss auch den Unterschied wahrnehmen, und so zum Beispiel das $\bar{e}$, wenn es die Terze zu $\bar{c}$ ist, nicht ganz so hoch nehmen, wie er es als Quinte zu $\bar{a}$ nimmt. Eben so wird er c cis nicht so hoch als c des ansingen. Nach des berühmten Abbè Voglers Tonbemessung verhält sich ein grosser ganzer Ton zu einem kleinen ganzen, wie 80 : 81, und ein grosser halber Ton zu einem kleinen halben, wie 24 : 25.

Hinsichtlich der springenden Entfernung der Töne von einander findet man folgende Abstufungen:

Secunde, Terz, Quart, Quint, Sext, Sept, Octav, Non, Decime, Undecime, Duodecime, Terzdecime.



Diese Entfernungen können von jedem andern Tone aus entstehen. Die Non ist eine, um eine Octave erhöhte Secunde, die Decime um eine Octave erhöhte Terz, etc.

Alle diese Fortschreitungen erlangen dadurch, wenn ein #, b oder $\sharp$ vor einen oder beide Töne gesetzt wird, eine grosse Verschiedenheit in ihrer Tonhöhe, und dieses ist es, was für den Sänger die grosse Schwierigkeit, hinsichtlich des richtigen Unterscheidens und des Treffens der Intervalle hervorbringt. Die Secunde kann gross, klein und übermässig; die Terze kann gross, klein und vermindert; die Quarte kann gross, klein und vermindert; die Quinte kann gross, klein und übermässig; die Sexte kann gross, klein und übermässig; die Septe kann gross, klein und vermindert seyn.

Die Non steht mit der Secunde, die Decime mit der Terz etc. nur um eine Octave höher, im nemlichen Verhältniss. Folgende Beispiele werden obiges anschaulicher machen:

Secunden.	Terzen.	Quarten.	Quinten.	Sexten.
gross, klein, übermässig; gross, klein, verm.; gross, klein, vermind.; gross, klein, übermässig; gross, klein, überm.				
Septen.	Nonen.	Decimen.	etc.	
gross, klein, verm.; gross, klein, überm.; gross, klein, verm.				

Die Prim — gleiche Tonstufe — und die Octave kann um einen halben Ton erhöht oder erniedert werden, z. B.:



erhöht, erniedert; erhöht, erniedert.

Es kommt alles darauf an, dass der Schüler den Unterschied dieser Tonfortschreitungen genau und richtig nach ganzen und halben Tönen bemessen kann. Der Lehrer lasse daher in der Folge bei allen Intervallen den Schüler bestimmen, ob sie gross, klein, vermindert oder übermässig seyen, und aus wie viel ganzen oder halben Tönen sie bestehen. Die folgenden Uebungsbeispiele werden die gebräuchlichsten und am öftesten vorkommenden Tonfortschreitungen enthalten und dem Schüler zur Uebung dienen. Derjenige Ton, welcher in eine andere als die wirklich vorhandene Tonart leitet, hinführt, heisst Leitton. Es ist dieses gewöhnlich der 7te Ton einer Tonleiter, also bei c — h, bei d — cis etc. Der Lehrer mache in den Uebungsbeispielen die Schüler hierauf aufmerksam.

Wenn man vor einer Note zwei # oder ein sogenanntes spanisches x setzt, so erhöht dieses um zwei halbe oder einen ganzen Ton; eben so erniedern zwei bb vor einer Note dieselbe um einen ganzen Ton. Soll hievon ein halber Ton aufgelöst werden, so setzt man vor die Note ein # und ♯, oder ein b und ♭; müssen beide halbe Töne aufgelöst werden, so setzt man das Auflöszeichen doppelt. Beispiele hierüber:



Von den Tonarten und ihrer Bezeichnung.

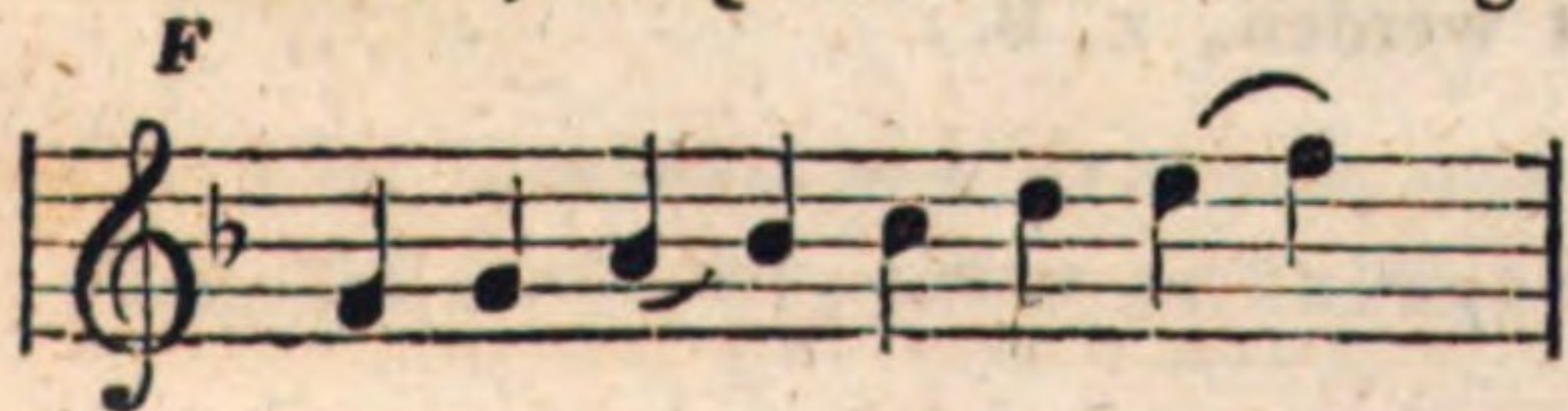
Da man jeden Hauptbuchstaben des Musikalphabetes erniedern und erhöhen kann, so erhält man 21 verschiedene Benennungen derselben, als C ces cis, D des dis, E es eis, F fes fis, G ges gis, A as ais, H hes his. Werden die enharmonischen oder sich gleichen Töne weggelassen, so bleiben nur 12 von einander verschiedene Benennungen, z.B.: his C | cis des | D | dis es | E fes | eis F | fis ges | G | gis as | A | ais b | H ces |. Werden von einem dieser Töne aus, die andern Stufe für Stufe so gestellt, dass von der 3ten zur 4ten und von der 7ten zur 8ten Tonstufe ein halber Ton folgt, während die andern Tonstufen ganze Töne enthalten, so nennt man diess eine harte oder dur Tonleiter. Reihet man die Töne so nach einander, dass aufwärts von der 2ten zur 3ten und 7ten und 8ten, abwärts aber von der 6ten zur 5ten, und von der 3ten zur 2ten Tonstufe halbe Töne erscheinen, so ist dieses eine weiche oder moll Tonleiter. Wird aus den in einer solchen dur oder moll Tonleiter befindlichen Tönen, wovon der erste als Hauptton erscheint, ein Gesangstück gebildet, so heisst man es statt Tonleiter — Tonart. Weil aus jedem der zwölf verschiedenen Tönen eine dur und moll Tonleiter gebildet werden kann, so erhält man auch eben so viele Tonarten, somit gibt es 12 harte und 12 weiche Tonarten. Um die ganzen und halben Töne so zu ordnen, dass sie auf die oben angegebenen Tonstufen zu stehen kommen, werden mehr oder weniger # und b erfordert, welche man gleich am Anfange eines Tonstückes setzt, und die Vorzeichnung heisst. Alle harten Tonarten sind jener von C dur, und alle weichen jener von A moll nach gebildet, es gibt desswegen nur zwei Tongeschlechter, nemlich das harte und weiche. Die Tonarten folgen hier nach ihren Vorzeichnungen in auf- und abwärts steigenden Quintenfolgen:

Haupt dur Tonart

C ohne # und b zur Vorzeichnung.



Harte, in Quinten abwärts steigende Tonarten:



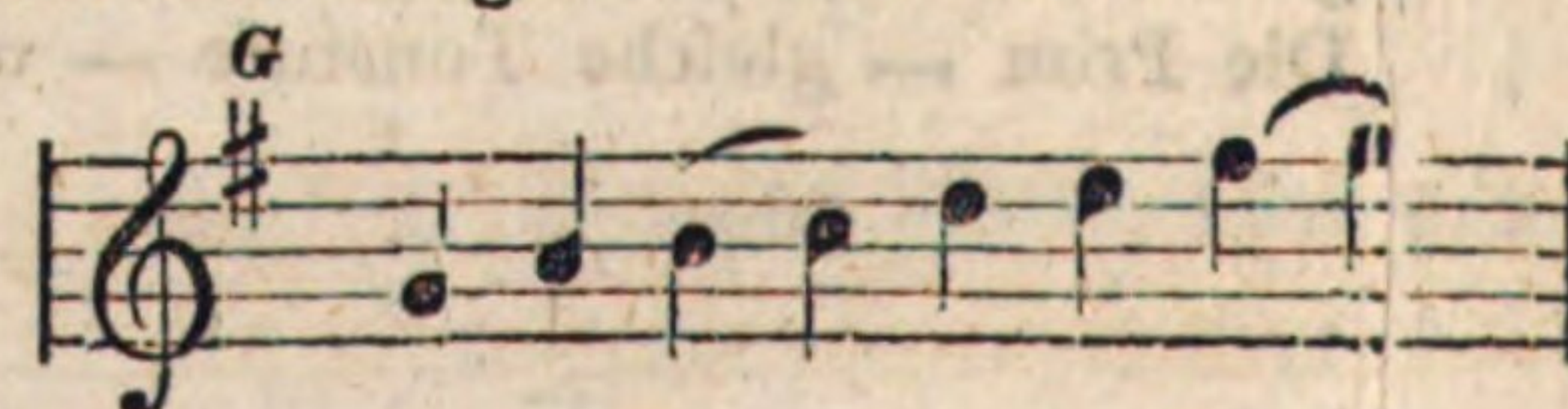
mit b in:

h

Harte, in Quinten aufwärts steigende Tonarten:

mit # in:

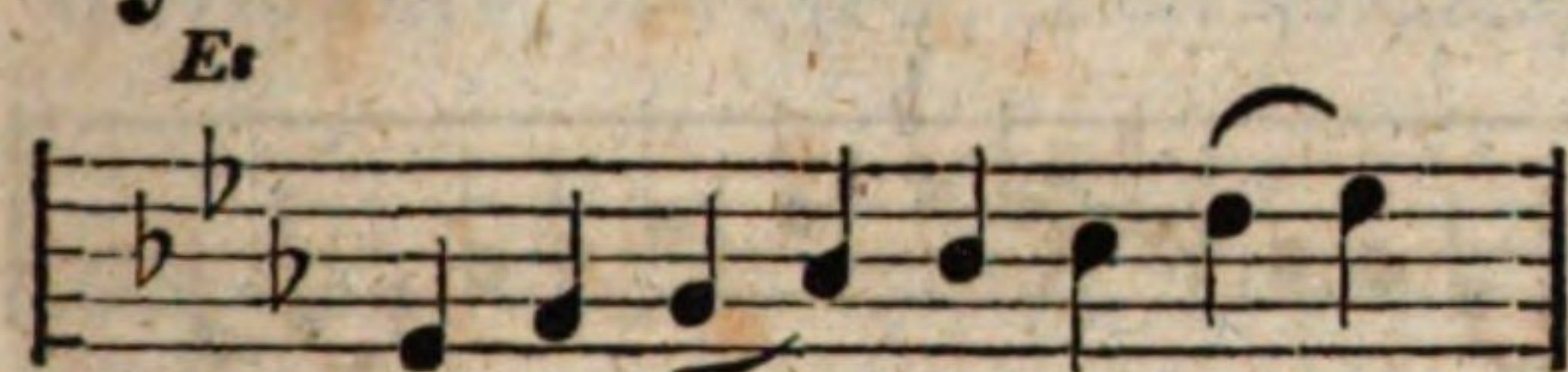
f





h und c

f und c



h, e und a

f, c und g



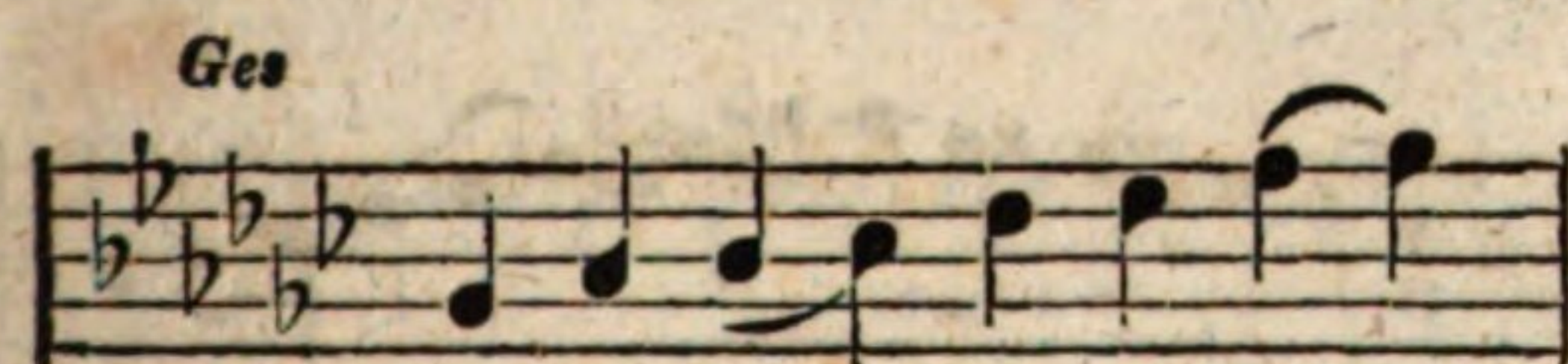
h, e, a und d

f, c, g und d



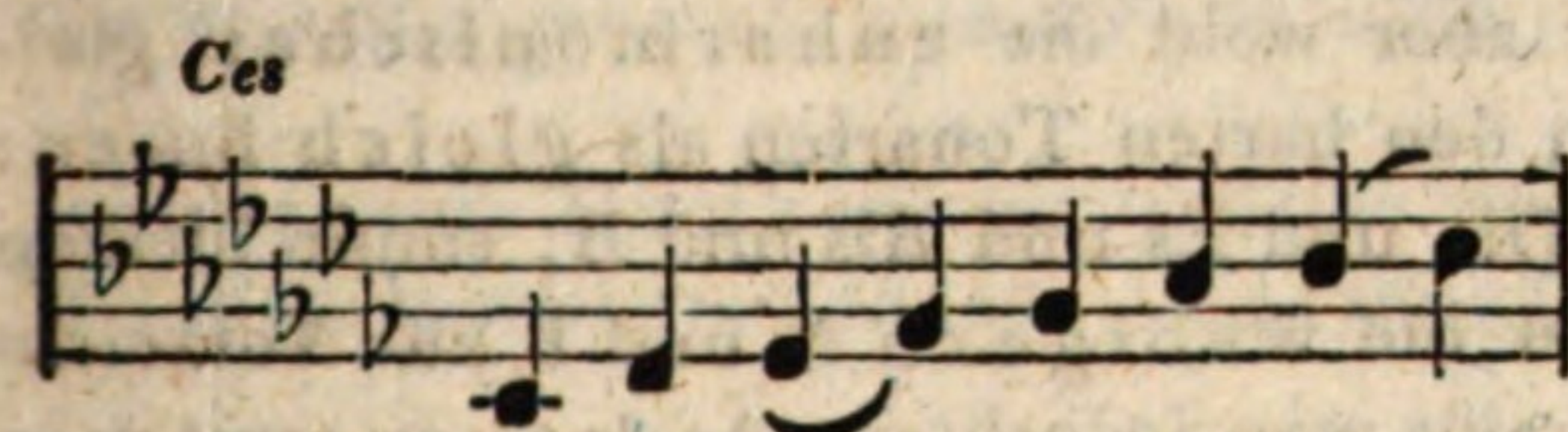
h, e, a, d und g.

f, c, g, d und a



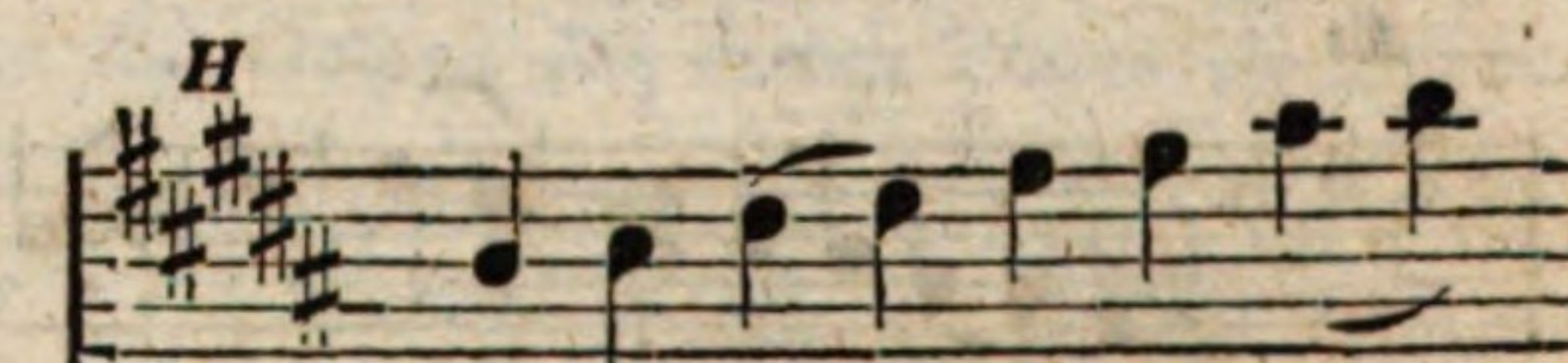
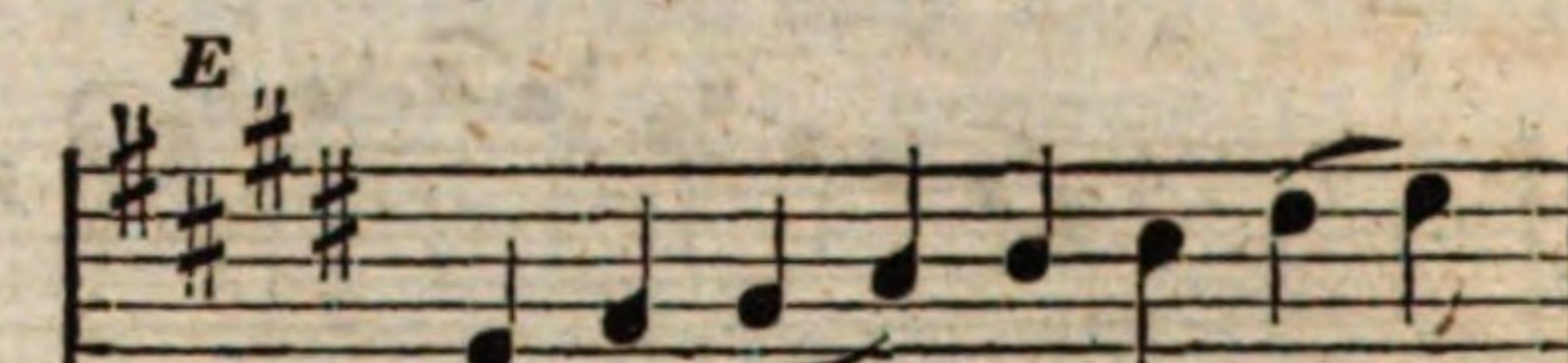
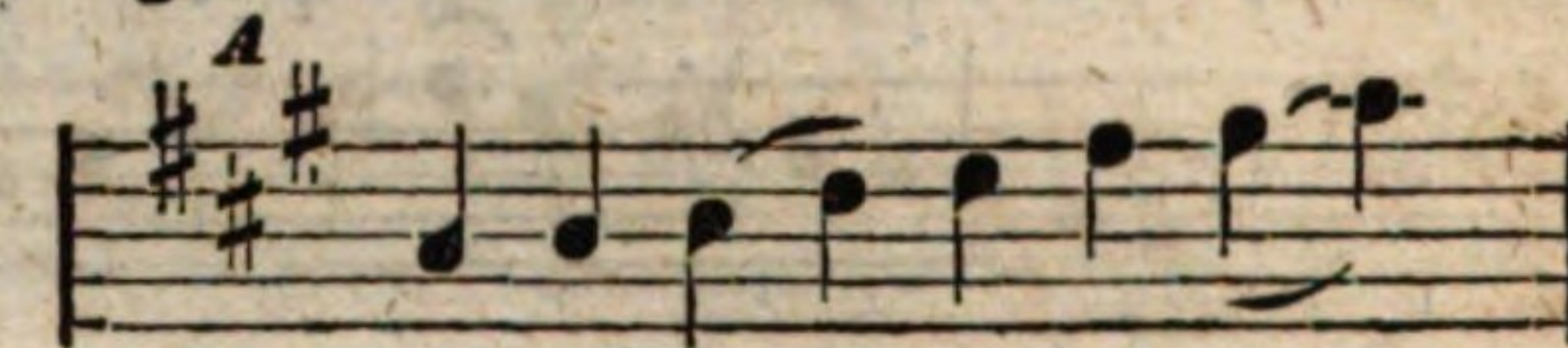
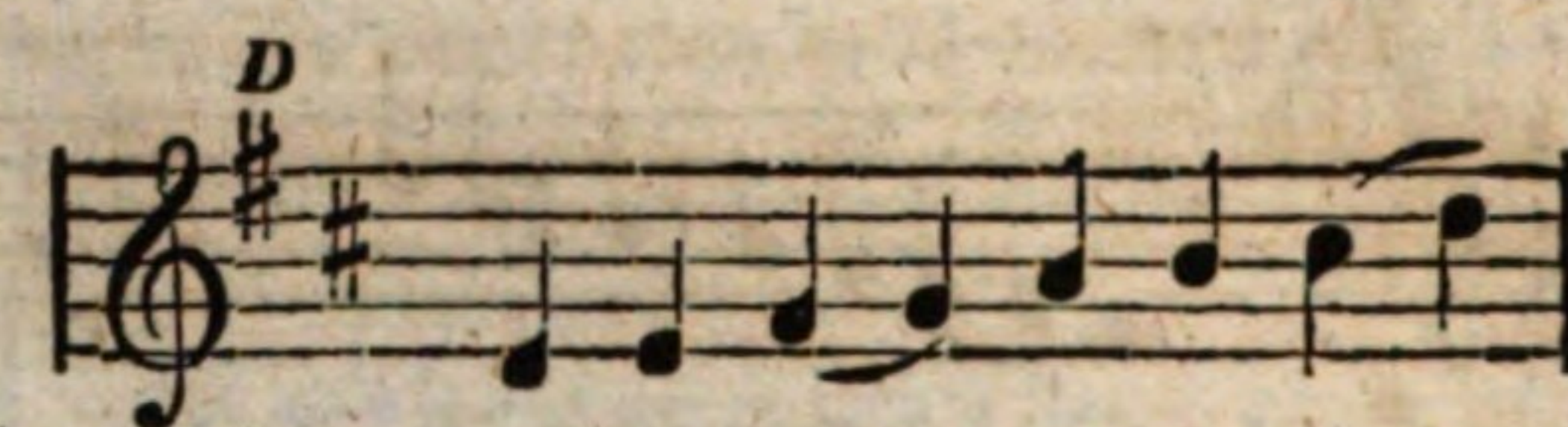
h, e, a, d, g und c

f, c, g, d, a, und e



h, e, a, d, g, c und f.

f, c, g, d, a, e und h



Haupt moll Tonart
 A ohne # und b zur Vorzeichnung.



Weiche, in Quinten abwärts steigende Moll-Tonarten:



mit b in:

h



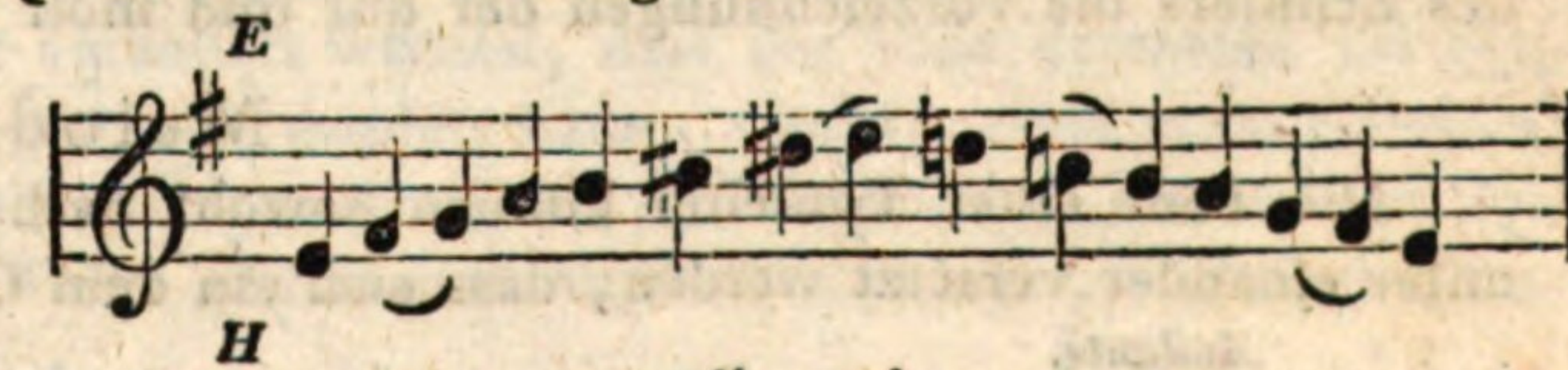
h und e

Weiche, in Quinten aufwärts steigende Moll-Tonarten:

mit # in:

f

f und c





h, e und a

f, c und g



h, e, a und d

f, c, g und d



h, e, a, d und g

f, c, g, d und a



h, e, a, d, g u. e

f, c, g, d, a u. e



h, e, a, d, g, c u. f

f, c, g, d, a, e u. h



Der Schüler findet hier 30 Tonarten unter verschiedenen Namen. Bei genauer Prüfung wird er aber wohl die enharmonischen gleichen Tonarten mit verschiedener Vorzeichnung leicht erkennen. Schon aus dem oben Gesagten wird er in den harten Tonarten als gleich finden: H und Ces, Fis und Ges, und Cis und Des. In den weichen Tonarten sind sich gleich: Gis und As, Dis und Es und Ais und B, somit bleiben nur 24 Tonarten. Man pflegt gewöhnlich enharmonische Tonarten in jenen Ton zu setzen, welcher die wenigern # und b zur Vorzeichnung hat, also statt Ces — H dur, statt Cis — Des dur, statt Ais — B moll, statt As — Gis moll. Schreibt man jedoch aus As dur, so setzt man auch As moll statt Gis moll. Hinsichtlich der Vorzeichnung kann der Schüler ersehen, dass immer eine dur- und moll-Tonart gleich viele # oder b hat. Z. B.: G dur und E moll, F dur und D moll etc. Da man also aus der Vorzeichnung nicht mit Gewissheit unterscheiden kann, ob die Tonart dur oder moll ist, so muss der Schüler auf das Hauptunterscheidungs-Zeichen, die Terze aufmerksam gemacht werden. Jede dur Tonart hat nemlich eine grosse, die moll Tonarten hingegen eine kleine Terz. Der Lehrer lasse desswegen, wenn das Tonstück in einer Stimme nicht im Haupttone anfangen sollte, denselben aufsuchen und dann die Terz hinzu singen, wo es sich ergeben wird, ob diese klein oder gross, und somit das Tonstück dur oder moll ist. Der Lehrer suche auf die möglichst kürzeste und leichteste Weise dem Gedächtnisse des Schülers die Vorzeichnungen der dur und moll Tonarten einzuprägen.

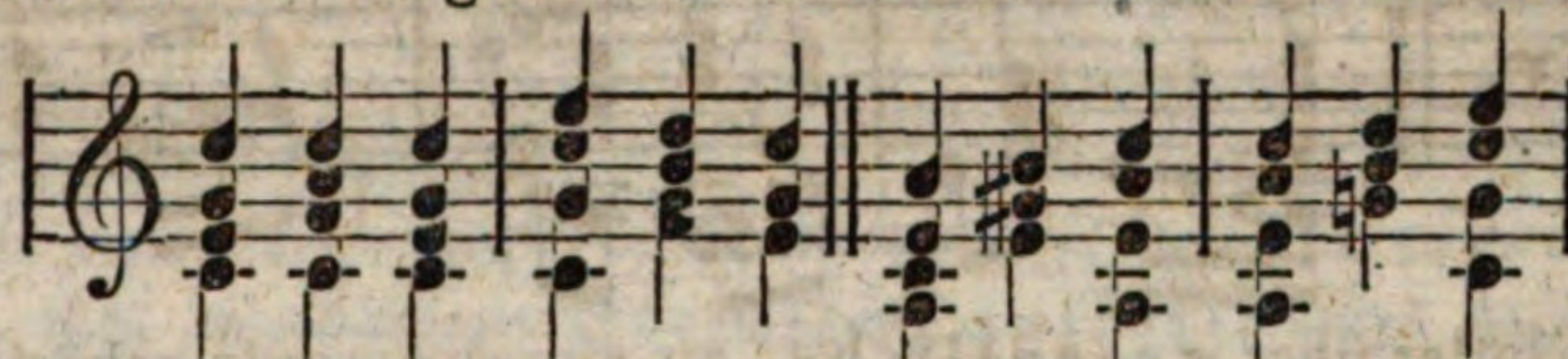
Melodie und Harmonie (Tonverbindung).

Die Töne einer Tonleiter können sowohl nach ihrer Tonhöhe, als auch nach ihrem rhythmischen Werthe verschieden erscheinen und so unter einander versetzt werden, dass sich ein dem Ohre gefälliger Gesang bildet, z. B.:

*Andante.**Adagio.*

Wird von einer Singstimme oder einem andern Instrumente ganz allein eine solche Tonreihe vorgetragen, so nennt man es Melodie oder den Gesang. Ertönen durch mehrere Sänger oder Instrumente zu gleicher Zeit verschiedene Töne einer Tonleiter, so nennt man dieses

Harmonie, Accord, Tonverbindung, z. B.:



Im mehrstimmigen Satze führt ent-

weder eine Stimme oder ein Instrument allein, oder mehrere nacheinander den Gesang, die Melodie, während die andern in einfachen Accorden diese begleiten, accompagnieren, oder es hat jede Stimme, jedes Instrument für sich zu gleicher Zeit einen eigenen Gesang, tritt selbstständig auf. Diess letztere geschieht im Canon, in der Fuge, im Contrapunkt und überhaupt in jedem guten vierstimmigen Satze.

Wohl- und Uebelklänge (Consonanzen und Dissonanzen).

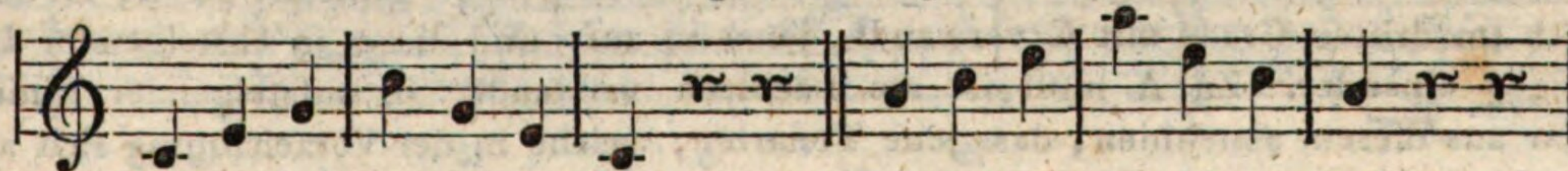
Nicht alle Töne einer Tonart erklingen, wenn sie mit einander verbunden werden, für das Ohr angenehm. Man theilt die Tonverbindungen daher in wohl- und übelklingende. Als wohlklingende Tonverbindung ertönt der 1te, 3te und 5te und die Octave des ersten Tones einer Ton-

leiter. Uebelklingend ist die Tonverbindung des 1ten, 2ten, 4ten und 6ten und 7ten Tones, z. B.



Der Lehrer lasse aus allen dur und moll Tonarten die Wohlklänge auf folgende Weise aufsuchen und den Schüler so lange singen,

bis er selbe ganz rein und fest trifft:



Wohlklingende Accorde

werden auch Dreiklänge und die übeltönenden Vierklänge genannt, weil bei erstern drei, bei letztern aber gewöhnlich 4 verschiedene Töne zusammen erklingen. Von einem jeden Tone der dur Tonleiter aus kann man einen Dreiklang, und wenn man zu diesem noch eine

kleine oder grosse Terze hinzusetzt, auch einen Vierklang bilden, z. B.:



Der Lehrer lasse diese Accorde entweder singen, oder spiele sie dem Schüler auf dem Claviere, damit dieser die Wohl- und Uebelklänge von einander unterscheiden lerne. Es ist übrigens nicht nothwendig, sich hiebei lange zu verweilen, sondern reicht schon hin, wenn der Schüler aufmerksam gemacht wurde, dass alle Musikstücke aus solchen Drei- und Vierklängen bestehen, die entweder zu einer oder mehreren Tonarten gehören.

In der Molltonleiter kann man nicht auf jeder Tonstufe einen Drei- oder Vierklang bilden, weil die letztern 4 Töne derselben sich im Hinauf- und Herabsteigen verändern. Die Drei- und Vierklänge können nicht nur dadurch sehr verändert werden, dass die Töne derselben verlegt, der erste zum dritten oder der zweite zum dritten, und der dritte zum ersten oder zweiten gemacht werden kann, sondern auch noch dadurch, wenn eine Note ein # oder b erhält. Der Lehrer mache den Schüler mit den vielfältigen Versetzungen der Drei- und Vierklänge, so wie mit den zufälligen Erhöhungen und Erniedrigungen einzelner Töne derselben bekannt. Es wird in der Folge gewiss auch nicht nutzlos seyn, wenn beim Einüben der Singstücke die Zöglinge auf die Wohl- und Uebelklänge hingewiesen werden.

Haupt- und Neben-Töne (Durchgehende Noten).

Sehr häufig hat die eine oder die andere Stimme im Verlaufe eines Tonstückes Töne zu singen, welche nicht dem zu Grunde liegenden Accorde angehören, sondern nur als schnell vorübergehend erscheinen und desswegen neben- oder durchgehende Töne heissen, z. B.:



Es wird dem Lehrer überlassen, den Schüler über wesentliche, zu einem Accorde gehörige, so wie über durchgehende Noten zu belehren und ihm hiebei die Nothwendigkeit des sichern Treffens, so wie des genauen Inhaltens des Taktes begreiflich zu machen. Fehlt das Eine oder Andere, so leidet die Harmonie, das reine, richtige Zusammenstimmen und Zusammentreffen, der zu einem Drei- oder Vierklange bestimmten Töne.

Verwandtschaft der Tonarten.

Die Tonarten stehen mit einander entweder in näherer oder entfernterer Verwandtschaft. Je mehr gleiche Töne eine Tonleiter (Tonart) mit einer andern gemein hat, desto näher ist die Verwandtschaft dieser mit jener. So hat z. B. die Tonleiter G dur, alle Töne wie C dur, nur fis statt f. F dur hat ebenfalls mit C dur alle Töne gemein, das b, welches dort h ist, ausgenommen. D dur und B dur haben in ihrer Tonleiter zwei andere Töne als C dur und sind deswegen nicht so nahe wie G und F dur zu C verwandt. Man theilt die Verwandtschaft der Tonarten in die auf- und absteigende Linie. Jene, welche # zur Vorzeichnung haben, gehören in die auf-, und jene mit b in die absteigende Linie. Man zählt quintenweise aufwärts bei den mit #, und quintenweise abwärts bei den mit b bezeichneten Tonarten. Sonach ist immer zunächst verwandt in aufsteigender Linie: C mit G, G — D, D — A, A — E, E — H, und in absteigender Linie: C mit F, F — B, B — Es, Es — As, As — Des. Im zweiten Grade aufsteigender Linie ist zu C, D und in absteigender Linie B dur verwandt. A und Es dur sind demnach im dritten Grade mit C verwandt, jenes in auf- und dieses in absteigender Linie. Im nemlichen Verhältnisse stehen auch die Molltonarten gegen einander. Zu A moll ist am nächsten verwandt, in aufsteigender Linie E, und in absteigender D moll etc. Lehrer und Schüler können aus diesem abnehmen, dass jene Tonarten, welche in der Vorzeichnung sich am meisten gleich kommen, am nächsten mit einander verwandt sind, je mehr sie sich hierin aber unterscheiden, je weiter entfernt ist auch die Verwandtschaft. Jene Dur und Molltonarten, welche eine gleiche Vorzeichnung haben, sind deswegen wieder nahe zusammen verwandt. Also C dur und A moll, E moll und G dur etc. Eben so ist auch jede Dur- und Molltonart, welche einen gleichen Namen führt, nahe zusammen verwandt, somit C dur und C moll, A dur und A moll; etc.

Da nun zu einer jeden Dur- und Molltonart, ausser den nächst verwandten Tonarten in auf- und absteigender Linie, noch zwei andere Tonarten in Neben- oder Seiten-Linien nahe verwandt sind, — viele Aehnlichkeit — oder gleiche Töne in der Tonleiter mit einander gemein haben, — so erhält eine jede Dur- und Molltonart demnach 4 nahe zusammen verwandte Tonarten. Z. B.: zu C dur ist in aufsteigender Linie G dur, in absteigender F dur; in den Seitenlinien aber A und C moll nahe verwandt. Zu A moll ist in aufsteigender Linie E moll, in absteigender D moll und in den Seitenlinien C dur und A dur, nahe verwandt. Um ein Tonstück nicht zu einförmig — leichtönend — zu halten, pflegen die Componisten im Verlaufe desselben gewöhnlich in eine oder mehrere dieser verwandten Tonarten überzugehen — auszuweichen, — und kürzere oder längere Zeit darin zu verweilen, wodurch mehr Mannigfaltigkeit und Abwechselung entsteht. Doch, nicht nur in nahe verwandte, sondern oft in ganz entgegengesetzte Tonarten kann während einem Tonstücke sehr rasch moduliert werden, wodurch das Treffen der Töne sehr erschwert wird, indem das Ohr und Musikgefühl des Sängers sich oft nicht schnell genug in die neue und ganz fremde Tonart finden kann, besonders wenn darin noch viele Uebelklänge vorkommen. Findet der Sänger in einem Tonstücke mehrere zufällige #, b oder #, so darf er jedesmal auf das Ausweichen in eine nahe oder entfernter verwandte Tonart gefasst seyn. Eine nähere und über andere Tonarten ausgedehnte Belehrung der Verwandtschaft, wolle der Lehrer dem Schüler beim Einüben der Tonstücke geben.

Fortschreitung der Accorde.

Alle mehrstimmigen Tonstücke sind aus wohl- oder übelklingenden Accorden, oder aus Drei- und Vierklängen zusammengesetzt.

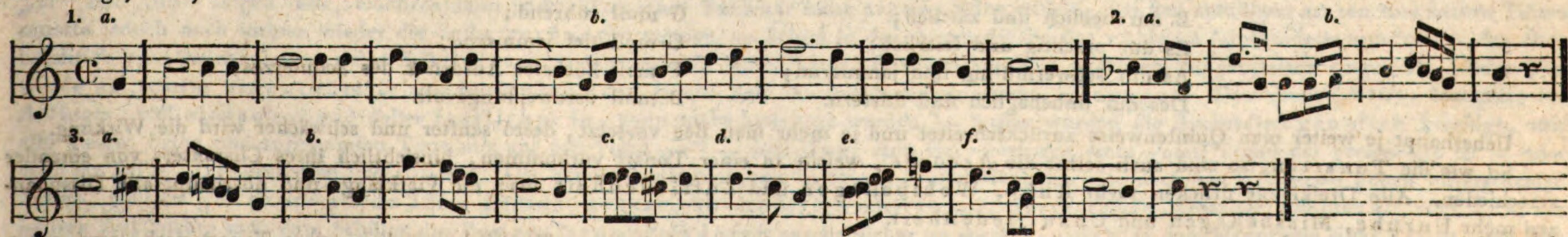
Es können entweder mehrere Dreiklänge oder auch mehrere Vierklänge nach einander folgen; gewöhnlich erscheint aber nach einem Dreiklang ein Vierklang und nach diesem wieder ein Dreiklang. Eben so kann einer dieser Accorde in verschiedenen Lagen nach einander auftreten; ferner können Drei- und Vierklänge, welche zu einer Tonart gehören, wechselnd nach einander vorkommen, oder es kann durch einen dieser Accorde in eine andere Tonart moduliert, übergegangen werden. Jener Accord, Drei- oder Vierklang — gewöhnlich aber der letztere — welcher den Uebergang in eine nahe oder fern verwandte Tonart bewirkt, heisst Leit-Accord. In der Regel ist jeder Vierklang ein Leit-Accord, weil ein jeder sich in einen, ihm angehörigen Dreiklang auflöst; folgt nach einem Vierklange ein anderer Vierklang oder nicht jener Dreiklang, welcher der Regel nach erscheinen sollte, so nennt man dieses eine Trugfortschreibung. Jedes Tonstück beginnt und endet gewöhnlich im Dreiklange der Tonart, jedoch gibt es auch Ausnahmen hievon.

Musikalische Sätze (Phrasen) und Perioden.

Wie eine wohlgeordnete Rede in mehrere kleine und grössere Sätze und Perioden eingetheilt wird, eben so hat ein gutes Musikstück kleinere und grössere Abschnitte, welche gewöhnlich durch Pausen getrennt werden. Ganz kleine Sätze (Phrasen) werden nicht oder selten durch Pausen dem Sänger angedeutet, und diese sind es vorzüglich, welche er genau von einander unterscheiden lernen muss, um zur rechten Zeit und am rechten Orte Athem nehmen zu können. Diese kleineren Sätze werden dadurch bald mehr bald weniger kennbar, je nachdem sie sich entweder in andern Tonstufen wiederholen, oder auf den ersten kleinen Satz ein von diesem ganz verschiedener folgt. Im erstern Falle heissen sie auch musikalische Figuren, (später noch mehr hierüber) im zweiten aber nennt man den ersten kleinen Satz auch die Frage und den veränderten zweiten die Antwort. Beispiele hierüber:

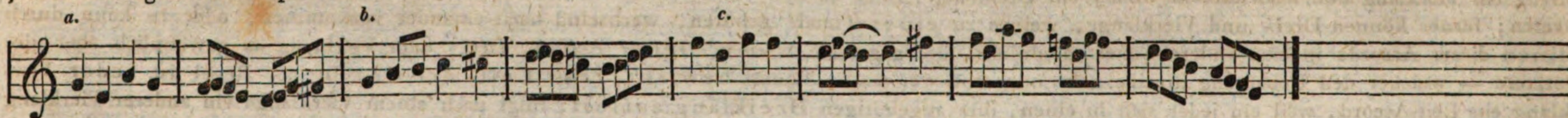


Im ersten Beispiele ist der erste Satz bei a, in b und c in höhern Tonstufen wiederholt, und erst bei d folgt mit einem andern Satze der Schluss. Die ersten 4 Noten, bei a, b und c bilden eine Figur, welche durch die 4 nächsten Noten nachgeahmt wird. Auch im 2ten Beispiele wird der kleine Satz von a, in b und c nachgebildet und bei d mit einem andern geschlossen. Im dritten Beispiele ist die Figur a mit dem Aufschlage, in b, c und d wiederholt.



Im ersten und zweiten Beispiele ist bei a die Frage oder der Vor-Satz, und bei b die Antwort oder der Nach-Satz. Im dritten Beispiele ist bei a und b der nemliche Fall, bei c, d, e und f kann jeder Takt für einen eigenen kleinen Satz, oder es kann auch c und d, und e und f als ein Satz genommen werden.

Bei allen diesen gegebenen Beispielen sind die kleinern oder grössern Musiksätze für den Sänger noch ziemlich merkbar, schwieriger ist es jedoch in folgendem Beispiele:



Hier scheint es, ob das Ganze nur einen Satz bilde, doch wird ein schon mehr geübter Sänger leicht bei b die Antwort zu a, und bei c die Wiederholung von a finden, und somit das Ganze in drei Sätze theilen.

Noch schwieriger sind die Musiksätze in den Mittel- (Alt und Tenor), oder in der untern — tiefen — Bass-Stimme herauszufinden, besonders wenn diese nur begleitend auftreten. Beim Einüben der Singstücke müssen sich diese nach der ersten Stimme richten, worauf der Lehrer die Schüler aufmerksam zu machen hat, damit nicht die Sätze unter einander vermengt werden. Dass die Kenntniss der musikalischen Phrasen für den Sänger von grosser Wichtigkeit ist, werden Lehrer und Schüler einsehen, und daher den gehörigen Fleiss hierauf verwenden.

Von der Charakteristik der Tonarten.

Obwohl nach der harten Tonart C die andern 11 dur Tonarten und nach der weichen Tonart A die übrigen 11 moll Tonarten gebildet sind, so hat doch eine jede Tonart vor der andern etwas Eigenes und Auszeichnendes, einen besondern Charakter, eine eigene Tonfarbe, welches von der Temperatur — Stimm-Mässigung — der Höhe oder Tiefe der Tonart herrührt. Ein Tonstück, welches z. B. aus C gesetzt ist, wird ungemein viel verlieren, wenn man es in B oder A herabsetzt. Sehr auffallend unterscheiden sich die zwei Tongeschlechter: dur und moll. Das erstere drückt im Allgemeinen Heiterkeit, Kraft und Feierlichkeit aus; das zweite bezeichnet Trauer, Klage und Trübsinn. Man pflegt gewöhnlich den 24 Tonarten folgende Charaktere beizulegen:

C dur ist heiter und rein;
G dur angenehm und ländlich;
D dur pompos und rauschend;
A dur fröhlich und hell;
E dur feurig und erhaben;
H dur hart und wild.

A moll traurig;
E moll zärtlich klagend;
H moll grell und hämisch;
Fis moll melancholisch;
Cis moll Verzweiflung ausdrückend;
Gis moll missmuthig.

Ueberhaupt je weiter man Quintenweise voranschreitet und je mehr man Kreuze setzt, desto rascher ist die Wirkung.

F dur ist sanft und ruhig;
B dur lieblich und zärtlich;
Es dur prächtig und feierlich;
As dur schwermüthig und jammernd;
Des dur unbehaglich und düstern.

D moll sanft trauernd;
G moll rührend;
C moll tief jammernd;
F moll höchster Ausdruck des Schmerzes;
B moll verzweiflungsvoll.

Ueberhaupt je weiter man Quintenweise zurückschreitet und je mehr man Bie vorsetzt, desto sanfter und schwächer wird die Wirkung.

So wie die Tonarten, so sind auch selbst die Accorde, welche in einer Tonart vorkommen, hinsichtlich ihres Charakters von einander verschieden. Alle Dreiklänge drücken mehr Ruhe, Wohlbehagen und Zufriedenheit aus; die Vierklänge und überhaupt alle Dissonanzen mehr Unruhe, Missbehagen und Unzufriedenheit.

Der Schüler mag hieraus ersehen, wie verschieden der Vortrag des einen oder andern Tonstückes, schon seiner Tonart nach, seyn muss. Uebrigens ist es wohl leicht begreiflich, dass es auch in den angegebenen Charakter-Schilderungen Ausnahmen gibt, und vielleicht in einer pompösen, feierlichen Tonart eben so gut ein sanftes und zärtliches Tonstück geschrieben werden kann.

Vom Taktschlagen.

Schon im I. Thl. dieses Werkchens wurde dem Lehrer die Weisung gegeben, dass er zur Begründung eines festen und sichern Taktes, abwechselnd seine Schüler im Taktschlagen üben soll. Anfangs geschah dieses, ohne dass der Taktgebende zugleich mit sang; nun aber soll jeder Mitsingende für sich auch den Takt mit schlagen, um das Taktgefühl und die Aufmerksamkeit auf den Takt noch mehr zu befestigen. Bei einer grössern Anzahl von Sängern würde ein gemeinsames, ganzes Taktgeben leicht Anlass zu Störungen geben; der Lehrer verweise die Schüler also dahin, dass sie nur mit einer kleinen Bewegung des Zeigefingers den Takt, welcher entweder von ihm oder einem einzelnen Sänger in grossen Schlägen gegeben wird, mit schlagen. Um hierin ganz fest zu werden, wäre es sehr rathsam, dass eine jede Singanstalt im Besitze eines Mälzelschen Metronoms, oder doch wenigstens des Weber'schen Taktmessers wäre. — Hat ein Schüler den Takt in grossen Schlägen zu geben, so hüte er sich, die Hand oder den Taktstab im Abschlage auf einen festen Körper zu schlagen, weil dadurch nur unnöthiges und störendes Gepolter entsteht, ohne desswegen den Takt mehr zu halten. Die Mitsingenden müssen sich daran gewöhnen von Zeit zu Zeit auf den Takt zu sehen und dürfen ihn nicht hören wollen.

Von den verschiedenen Methoden im Singunterrichte.

Die Art und Weise, wie ein Schüler dahin gebracht wird, dass er nach den Regeln der Kunst das Singen erlernt, heisst Methode. Diese Methode verbreitet sich hier jedoch hauptsächlich nur auf das Treffen der verschiedenen Tonfortschreitungen; denn hierin unterscheiden sich die Lehrarten der ältern und neuern Zeit vorzugsweise. Wie alles, so kann man auch das Singen nach jeder Methode erlernen, nur geht es auf die eine oder andere Art leichter. Uebrigens hat jede Methode ihr Gutes, und Niemand wird es bestreiten, dass die Alten so vorzügliche Sänger bildeten, als es in der neuern Zeit geschieht. Da es jedoch nicht meine Absicht ist, die verschiedenen Methoden nach ihrer Nützlichkeit zu beurtheilen, sondern einen angehenden Sänger nur mit denselben beiläufig bekannt zu machen, so folgt hier nur eine kurze Schilderung der bekanntesten Lehrarten.

In den frühern Zeiten war bei den Italienern, und durch diese auch bei den Deutschen, die sogenannte Solmisation die allgemeine Lehrart im Singunterrichte. Anstatt dass jeder Ton der Tonstufen nach seinem alphabetischen Namen genannt wurde, gab man den ersten 6 Tönen einer jeden dur Tonart die Sylben: „ut, re, mi, fa, sol, la.,“ Jeder halbe, durch ein # oder ♯ erhöhte Ton erhielt die Sylbe „mi“ so wie jeder durch b oder ♭ erniederte Ton die Sylbe „fa“. Ueberstieg die Tonreihe obige 6 Sylben, so musste aufwärts statt „sol — ut“, und abwärts statt „ut — sol“ gebraucht werden. Kamen in einem Tonstücke viele, durch #, b oder ♭ hervorgebrachte zufällige halbe oder ganze Töne vor, so musste beinahe jede Sylbe mit einer andern verwechselt werden, um das „mi und fa“ — die halben und ganzen Töne — richtig zu benennen. Eben so schwierig war es, bei weit entfernten Intervallen schnell die Abstufung mit der gehörigen Sylbe zu bezeichnen. — In Frankreich suchte man später das ofte Sylben wechseln dadurch in etwas zu erleichtern, dass man zu obigen ut, re, mi, fa, sol, la noch „si“ und „do“ folgen liess, wodurch dann jeder Ton einer Tonleiter seine eigene Sylbe erhielt. Bei den zufälligen ganzen und halben Tönen musste jedoch noch immer wieder die Sylbe verändert werden. — Schon in der letzten Hälfte des vorigen Jahrhunderts wurde statt des eben beschriebenen Solmisierens das ABCdieren in den meisten italienischen, französischen und deutschen Singanstalten eingeführt. Jeder Ton wurde mit seinem eigenthümlichen Buchstaben, den er auf dem Notensysteme einnimmt, gesungen. Dass diese Lehrart, besonders für Anfänger, viel einfacher und daher fasslicher ist, kann nicht bestritten werden. — Später wurden die Buchstaben gänzlich beseitigt, und alle ganze, halbe und springenden Töne nur auf den Vocal „a“ — weil dieser zum Hervorbringen eines guten Tones der geeignetste ist — oder auch die Sylbe „la“ gesungen (vocalisiert). Der Schüler muss hier, wie in obigen beiden Methoden also nach den Tonstufen genau unterscheiden lernen, welches ganze und halbe Töne, kleine, grosse, übermässige oder verminderte Terzen, Quarten, Quinten etc. sind. — In der neuern Zeit suchte man dem Schüler die Tonentfernung dadurch anschaulicher zu machen, dass man dem Haupttone einer Tonart „1“ dem zweiten „2“, dem dritten „3“ u. s. f. statt der Buchstaben oder Sylben beilegte und so nach Ziffern singen liess. — Nach dem Urtheile und den vielen Erfahrungen Sachverständiger und in der Kunst berühmter Männer, haben die neuern Lehrarten vor der alten darin den Vorzug, dass

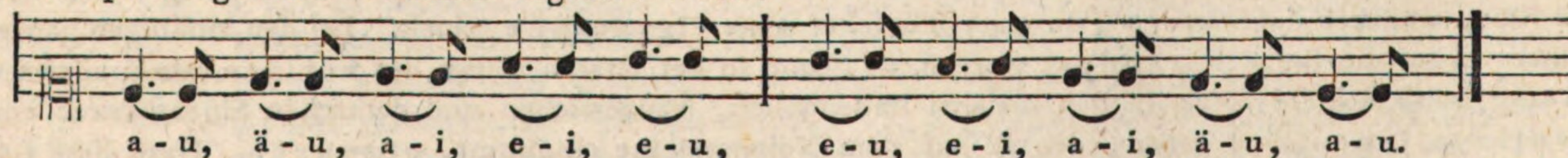
sie von den Schülern leichter aufgefasst und begriffen werden; die Methode der Alten hatte für den jungen Sänger aber den Vortheil, dass er gleich anfangs mit der Aussprache aller Vocale geübt wurde. Das Wesentliche einer jeden Methode besteht darin und bleibt sich immer gleich: Der Schüler muss mit dem Auge schnell und bestimmt jede Tonentfernung durch die Noten auf dem Liniensystem angezeigt, bemessen und dann eben so sicher und genau mit dem Ohre unterscheiden und endlich mit seiner Stimme angeben können. Obwohl das erstere mehr oder weniger anschaulich und dem Schüler daher leichter fasslich gemacht, so bleibt doch das letztere immer mechanische Fertigkeit, welche nur durch viele und zweckmässige Uebung erlangt werden kann. Da jedoch durch eine reine und schöne Aussprache besonders der Hauptvocale, der Gesang, wie schon früher erwähnt wurde, ungemein gewinnt, so untersetzte ich die folgenden Beispiele theils mit den frühern Solmisations-Sylben „ut, re, mi“ etc., dann mit den spätern „da, me, ni, po, tu, la, be“; und mit andern kurzen Wörtern, welche zur reinen und richtigen Aussprache dienen sollen. Ich will sie übrigens den Hrn. Lehrern nicht aufdringen, und wer sie nicht nützlich findet, kann sie ohne Anstand beseitigen, und nach der gewohnten Weise a b c dieren oder nur nach den Vocalen a, e und o singen (vocalisieren). Uebrigens muss den Lehrern empfohlen werden, mit dem A b c dieren, so lange als möglich fortzufahren, und den Schüler ja nicht zu frühe Uebungen mit unterlegtem, zusammenhängendem Texte darbieten. Eben so besorgt sey er, dem Sänger, besonders bis dieser im Treffen sicher ist, nichts Tändelndes, sondern gediegene, wo möglich ältere Compositionen zum Einstudieren vorzulegen.

Lehren und Regeln zur reinen Aussprache.

Vorzugsweise müssen die Vocale rein und deutlich ausgesprochen werden, weil auf ihnen der Ton, der Klang der Stimme ruht. Das „a“ ist zum Hervorbringen eines guten Tones der hellste und bequemste Vocal. Doch ereignet sich bei Aushaltungen oder langen Passagen bisweilen der Fehler, dass „e, o und u“ sich neben durchdrängen. Um die reine Aussprache dieses Vocals zu befördern, lasse der Lehrer die Uebungsbeispiele anfangs durchaus nur auf a solfeggieren. Das „e“ wird bald etwas breit, wie ä, bald mehr spitzig, wie ö ausgesprochen. Eine Menge Wörter wie „sehen“, „gehen“ etc. zeigen den Unterschied. Dieses muss von einem Sänger genau beobachtet werden; nur muss er das spitze „e“ nicht mit zu breit gezogenem Munde sprechen. Das „o“ darf nicht zu tief nach „u“ gestimmt werden, der Mund also mehr etwas breit als zu rund gehalten seyn. Das „i“ und „u“ darf nicht pfeifend durch die Zähne oder gar durch die Nase gesungen werden. Zur Uebung der reinen Aussprache aller Vocale lasse der Lehrer die Schüler öfters folgende Tonreihe singen:



Die Doppellaute „au, äu, ai, ei und eu“ dürfen nicht auf einmal zusammen ausgesprochen werden, sondern der erste Vocal wird mehr betönt und die Aussprache geschieht demnach folgender Weise:



Die ähnlich lautenden Mitlaute, als: b p, d t, v f, c z, g k etc. müssen wohl von einander unterschieden, überhaupt aber nie zu stark articuliert werden. Am Anfange der Sylben lassen sich die Mitlaute leichter aussprechen, als am Ende derselben; es wird also Regel: bei zusammengesetzten Wörtern die letzten Mitlaute einer Sylbe so viel möglich in die nächste hinüber zu ziehen. Man spreche also nicht: Zerbrech-lich-keit, Un-ab-hän-gig-keit; sondern: Ze-rbre-chli-chkeit, U-na-bhä-ngi-gkeit; nicht: Wald-nacht, Jagd-lust, sondern: Wal-dnacht, Jag-dlust. Doppelte Mitlaute als: ff, tt, gg, kk, ss, pp etc. werden daher nur wie einfache ausgesprochen. — Ein hässlicher Fehler ist es, wenn man aus einfachen Selbstlauten doppelte macht, z. B.: wenn statt „dir“ „dier“, statt „Herz“ „Hearz“ oder „gut“ „guat“ gesprochen wird. Viele Sänger, besonders auf dem Lande, haben die garstige Gewohnheit, dass sie aus einer Sylbe zwei machen, z. B.: statt „verstossen“ „veristossen“, „glauben“ „gelauben“ etc. — Besonders aufmerksam muss der Lehrer auch auf die Aussprache des „s“, „st“, „sp“

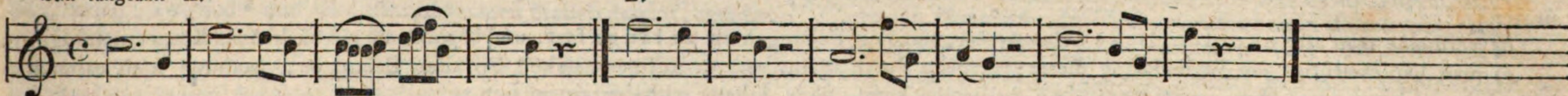
und „h“ seyn. Das „s“ darf nicht zu zischend, das „st“ nicht wie „scht oder schp“ lautiert werden, es mag am Anfange oder am Ende der Sylben stehen. Bei „h“ stosse man nicht zu viele Luft heraus und spreche es überhaupt gelinde. Vorzüglich hüte man sich, es vor Selbstlauten hören zu lassen, wo es nicht steht, z. B.: statt „a, e, i, o“ — „ha, he, hi, ho.“ Dieses sind lauter Fehler, welche dem Gesange sehr nachtheilig und hinderlich sind. Der Lehrer widme den Uebungen in der reinen Aussprache seine ganze Achtsamkeit, und mache seine Schüler auf alle Fehler aufmerksam, und suche sie auf alle Weise zu beseitigen. Sollte ein Schüler einen Buchstaben, z. B. das „l“ oder „r“ nicht gut aussprechen können, so nehme der Lehrer öfters Uebungen, worin die Sylben „la ra“ gesetzt sind, mit ihm vor, und nach und nach wird er gewiss zur reinen Aussprache derselben gelangen.

Lehren und Regeln beim Athemholen.

Da der Hauptgrund beim Athmen jener ist: „athme nie so, dass es besonders bemerkt oder der Sinn dadurch gestört wird“, so folgt, dass man zuerst den Schüler mit allen Musik-Absätzen, wo sich irgend ein Sinn eines Gedankens schliesst, bekannt machen, und ihn selbe auffinden lehren müsse. Da dieses zum Theil schon geschehen, so folgen hier aus der vortrefflichen Musik-Schule von J. Fröhlich, die Lehren, wie grössere Abschnitte beim Athemholen vortheilhaft in kleinere getheilt, und welche Noten allenfalls verkürzt, oder gänzlich weggelassen werden können, ohne den Sinn des Musikgedankens zu stören:

Sehr langsam. A.

B.

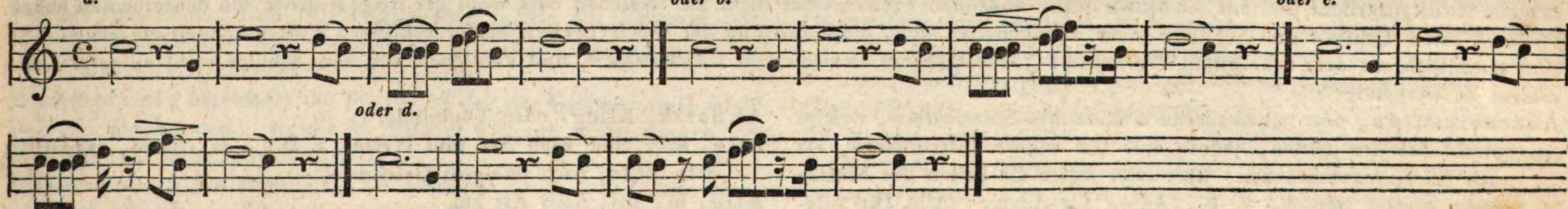


Weil der Satz A im langsamen Tempo vorgetragen werden muss, so wird es für viele Sänger schwer seyn, denselben in einem Athemzuge zu singen. Um sich daher in solchen Fällen helfen zu können, darf man nur mit dem Schüler eine genaue Zergliederung der Gedanken vornehmen. Obiges Beispiel kann auf folgende Art zerlegt werden:

a.

oder b.

oder c.



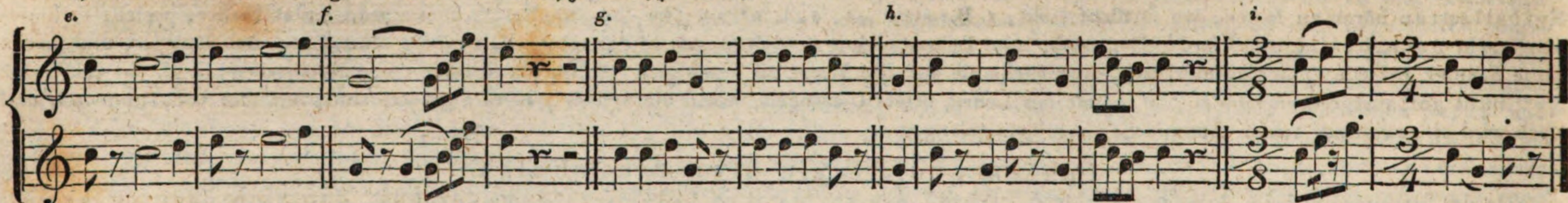
Diese wenigen Beispiele sind schon hinreichend, dem Schüler folgende Vorthelle beim Athmen zu lehren:

- 1) kann es bei jedem grössern und kleinern Absatze wie bei A und B geschehen;
- 2) bei allen Pausen, sie mögen grössere oder kleinere seyn, ebenfalls bei A und B;
- 3) kann eine auszuhaltende Note an ihrem Zeitwerthe verringert werden, wie bei a;
- 4) kann vor eine Note eine Pause eingeschoben werden, ohne dem Vortrag zu schaden, wie bei b;
- 5) kann eine Note kurz abgebrochen werden, um für die nächste mehr Luft und Ausdruck zu erlangen, bei c;
- 6) können mehrere dieser Vorthelle vereinigt werden, um nur nicht zu viele Luft zu verlieren, bei d.

Ferner kann man Athem nehmen:

- 7) vor einer syncopierten Note, bei e;
- 8) auch kann man grössere Noten in kleinere verwandeln, doch hüte man sich, dieses bei Bindungen der Harmonie zu thun, bei f;
- 9) bei schlechten Takttheilen, besonders bei dem letzten vor dem Eintritte eines neuen Taktabschnittes, bei g;

- 10) auch hie und da bei guten Takttheilen, bei h;
 11) und endlich bei drei gleichen Noten im $\frac{3}{8}$ oder $\frac{3}{4}$ Takte, bei i.



Der Lehrer beobachte noch folgende Regeln:

- Man übe den Schüler, in der grössten Geschwindigkeit Athem zu schöpfen und sehe bei den ersten Uebungen mit der Tonleiter schon darauf, dass der Schüler immer mehr den Athem verlängern lerne;
- man befeisse sich, mit seinem Athem sehr sparsam umzugehen und ihn niemals ganz zu verbrauchen;
- den Athem nehme man nicht in starken Zügen, sondern nur wenig auf einmal, sonst muss die Lunge denselben bald wieder ausstossen;
- vermeide man alle unordentliche Lebensweise, setze die Uebungen nie zu lange fort, und beginne sie nie nach einer Körperanstrengung;
- man berücksichtige die Vermehrung dieser Vortheile durch unausgesetzte Aufmerksamkeit bei allen Uebungen, wodurch man es endlich dahin bringen kann, dass man ganze Perioden vollenden kann, ohne Athem schöpfen zu müssen.

Erklärung mehrerer Kunstausrücke, welche einem Sänger zu wissen nothwendig sind.

Nicht selten gerathen angehende, junge Musiker, besonders wenn sie in der Tonsetzkunst keinen Unterricht erhalten, in die Verlegenheit, manche Kunstausrücke und auf die Musik Bezug habenden Fremdwörter nicht zu verstehen oder wohl gar irrige Begriffe von denselben zu haben. Es kann daher Lehrern und Schülern nicht unangenehm seyn, die Bedeutung der wichtigsten hieher gehörigen Wörter kennen zu lernen. Sie sind sämmtlich aus dem sehr guten Werkchen: „Musikalisches Lexicon von J. E. Häuser“, und verdienen von dem Schüler wohl aufgefasst und erlernt zu werden:

Abbreviaturen, oder musikalische Abkürzungs-Schreibarten, welche sowohl bei den Noten, jedoch nur für andere Instrumente, als auch bei Kunstausrücken, über oder unter die Zeilen der Musikstücke gesetzt werden. Z. B.: Adgio. für Adagio; Allo. für Allegro; Allto. für Allegretto; Andte. für Andante; cal. für calando; crs. für crescendo etc.

A B C dieren, die Buchstaben oder Namen der Noten absingen; z. B.: a, h, c, d, e, f, g.

Abinitio, vom Anfange.

Accento, bedeutet den Nachdruck, den man gewissen Tönen gibt.

Accompagnement, Begleitung.

Accord, die Verbindung der Töne mit einander.

Accordanto, zusammenstimmend.

Aeusserste Stimme pflegt man die jedesmalige höchste (Discant) und die tiefste Stimme (Bass) zu nennen.

Akustik, Klang- oder Tonkunde.

Ala, auf, oder nach Art und Weise, z. B.: a la chasse, jagdartig; a la mode, nach jetzigem Geschmack.

Alla, in, auf, nach Art etc.

Alla dirata, stufenweise von einem Ton zum andern.

Alto, Alt, jene Stimme, welche nicht die Höhe des Discants, und den Schlüssel auf der 3ten Linie zu stehen hat; heisst auch die höhere Mittelstimme.

Anhalten, heisst im Tempo die Bewegung nach und nach verzögern; einen Ton anhalten, ihn länger dauern lassen, als der Werth der Note verlangt.

Anticipatio, Verzögerung.

Antiphonie, Gegengesang, Wechselgesang.

Aria, Arie, ist ein abgemessener und von einer einzelnen Stimme vorgetragener Gesang, welcher für sich ein Ganzes bildet.

Ariette, eine kleine Arie, ein Lied, welches nur aus einem Musik-Theile besteht.

Arangieren heisst in der Musik: ein Tonstück für andere Instrumente oder für weniger Stimmen, als die Partitur enthält, einrichten.

Arsis, der Aufschlag des Taktes — die schlechten Takttheile.

Ausweichung, Modulation, der Uebergang von einer Tonart in eine andere.

A vista prima, gleich vom Blatte singen — treffen.

Ballade, ein Gesangstück aus mehreren Strophen, dessen Inhalt gewöhnlich eine abentheuerliche Begebenheit enthält; ist in neuerer Zeit oft mit der Romance gleichbedeutend.

Bariton, diejenige Stimme, welche nicht ganz die Höhe des Tenors aber auch nicht die Tiefe des Basses hat.

Basso, die tiefste, auch unterste Singstimme.

Batutta, der Taktschlag.

Bis, heisst „zweimal“ und wird über diejenigen Stellen gesetzt, welche zweimal gesungen werden sollen.

Bravur Arie (Meistergesang), ist eine Arie, welche so gesetzt ist, dass der Sänger Gelegenheit hat, seine Gesangsfertigkeit zu zeigen.

Cadenz, Schlussfall, ist diejenige Form der Harmonien, welche dem Ohre das Gefühl eines Ruhe- oder Endpunktes gibt.

Cammermusik nennt man jene Tonstücke, welche zur Aufführung im Zimmer oder Saal in Privatzirkeln, mithin für Stimmen oder Instrumente oder für beide zugleich geschrieben und geeignet, und mehr für Kunstkenner berechnet sind.

Cammerton, bezeichnet die Stimmung der zur Cammermusik nöthigen Instrumente, welche in früherer Zeit um einen ganzen Ton tiefer als der Chorton war.

Canon, ein solches Tonstück, bei welchem die Stimmen nach einander anfangen, und wobei jede nachfolgende Stimme die vorhergehende nachahmt. Zuweilen geschieht dieses in demselben Tone, zuweilen jedoch höher oder tiefer, als der Ton der Stimme, die anfängt. Es gibt vielerlei Arten von Canons.

Cantate nennt man ein Singstück mit Instrumental-Begleitung, das aus Recitativen, Arien, Duetten, Terzetten, Chören etc. zusammengesetzt werden kann, je nachdem das zum Grunde liegende lyrische Gedicht den musikalischen Sätzen angemessen ist.

Canto (Sopran) Discant, die erste und höchste der 4 Singstimmen.

Capelle (Capella) nennt man einen Tonkünstlerverein bei einem Fürsten, an dessen Spitze der

Capellmeister steht, der für das Bedürfniss der aufzuführenden Musikern zu sorgen, sie richtig zu besetzen, das Einstudieren zu leiten, und bei Aufführung derselben die Direction zu übernehmen hat.

Cavatine, eine kleine, leichte Opernarie, bei welcher der Satz weniger ausgeführt ist, als bei der Arie.

Charakter eines Tonstückes, darunter versteht man den Grad der Freude oder Traurigkeit, des Scherzes oder Ernstes etc., den der Componist darin ausgedrückt hat.

Charakteristische Tonstücke nennt man vorzugsweise jene, in welchen der Charakter einer Person oder einer Gemüthsbewegung bestimmt ausgedrückt wird.

Chor, Choro, Coro, bedeutet einen vier- oder mehrstimmigen figurirten Gesang, der dazu dient, das Gehör auf einmal mit der vollen Pracht der Harmonie und zugleich mit der Schönheit der Melodie zu rühren. Solche Chöre kommen zur Abwechslung in grossen Oratorien, in Kirchenmusiken und Opera vor, wo auch öfters Fugen mit eingewebt werden.

Choral (canto firmo) wird die Melodie genannt, nach welcher die geistlichen Lieder beim öffentlichen Gottesdienste von der Gemeinde gesungen werden, und welche aus lauter langsam sich fortbewegenden melodischen Hauptnoten von gleichem Werthe bestehen, welche weder verziert, noch in Noten von geringerem Werthe aufgelöst werden.

Coloratur, mit diesem Worte bezeichnet man alle geschwinden Figuren, besonders im Singen, bei Bravourarien, die rollenden Passagen, überhaupt angenehme, auch oft überladene Manieren.

Come Sopra, wie oben, wie vorher.

Come sta, wie es steht, ohne willkührliche Verzierung.

Componieren, tonsetzen, tondichten, ein Tonstück erfinden.

Concertieren, sich hören lassen — im Gesange oder auf einem Instrumente auszeichnen.

Conservatorium, eine öffentliche Musikschule, welche die Kunst zu befördern und in ihrer Reinheit zu erhalten zum Zwecke hat. Am berühmtesten ist das Conservatoire zu Paris.

Consonanzen, Intervallen, deren Verhältniss gegen einander das Ohr leicht fasst, deren Zusammenklang angenehm und beruhigend ist.

Contrapunkt. Ursprünglich die Kunst, zu einer gegebenen Melodie (cantus firmus) noch eine oder mehrere andere Stimmen zu setzen, wobei jede für sich einen eigenen Gesang führt, ohne den Gesetzen der Zusammenstimmung zu schaden. Es gibt viele Arten Contra-

punkt. Contrapunktische Gesangübungen führen den Sänger vorzüglich dahin, ton- und taktfest zu werden.

Detonieren, misstönen, falsch singen, den Ton zu hoch oder zu tief nehmen.

Dilletant wird in der Musik derjenige genannt, der die Musik nicht als Erwerbsmittel, sondern bloss zu seinem Vergnügen treibt.

Dissonanzen, Intervallen, die bei ihrem Zusammenklingen, wenn auch das Gehör nicht beunruhigen, doch ein Verlangen nach consonierenden Intervallen erwecken.

Dominante, ist vom Haupttone einer Tonart aus, der 5te Ton; wird aufwärts gezählt, so heisst sie die Ober-, zählt man aber abwärts, die Unter-Dominante.

Dreiklang, das Zusammentönen eines 1ten, 3ten und 5ten Tones.

Dreistimmig, heisst das Tonstück, welches nur aus 3 Stimmen besteht.

Duett, Duetto, ein Tonstück, welches aus zwei verschiedenen Hauptstimmen mit oder ohne Begleitung besteht.

Dynamik, die Lehre vom guten Ausdruck beim Singen.

Einfache Intervallen nennt man diejenigen Tonweiten, welche im Bezirke einer Octave liegen, als Prime, Secunde etc., hingegen heissen diejenigen, welche über eine Octave hinausgehen, als None, Decime etc., zusammengesetzte.

Einklang, unisonus, eine in allen Stimmen fortwährende Octavenbegleitung.

Einschaltungszeichen, auch Fahne f genannt, kommt bei geschriebenen Noten öfters vor und wird dahin gesetzt, wo ein oder auch mehrere Takte ausgelassen sind und zeigt an, dass die an einem andern Orte stehenden eben so bezeichneten Noten dahin gehören.

Execution, die Aufführung eines musikalischen Stückes.

Exercice bezeichnet Uebungsstücke, durch welche man zu grösserer Fertigkeit gelangen kann.

Falset, Fistel, im Gesange diejenigen höhern, die natürliche Stimme überschreitenden Töne der Menschenstimme, welche durch eine gewisse Pressung der Stimmorgane hervorgebracht werden. Falset oder Kopfstimme steht also der Bruststimme entgegen. In der Fistel singen, fistuliren, sagt man von Sängern, welche von der Natur eine tiefe Stimme haben, sich eine höhere aber erzwingen.

Figurirt, heisst verziert, ausgeschmückt, die einfachen Noten in Figuren verwandelt. Daher figurirte Musik, im Gegensatze des Choral's, wo keine Note verziert, oder in Figuren erscheint.

Fuge oder Fuga (abgeleitet von *fugare*, jagen, oder von *fugere*, fliehen, weil eine Stimme die andere jagt, oder eine vor der andern flieht), ein mehrstimmiges Tonstück, in welchem ein melodischer Satz (Thema) herrschend ist, welcher abwechselnd von einer Stimme nach der andern auf mancherlei Art, und in verschiedenen Intervallen wiederholt wird. Eine jede Fuge hat 5 Hauptstücke: 1) das Thema (auch Dux, der Führer, Hauptsatz, Subject genannt); 2) die Antwort, (Comes, der Gefährte); 3) den Widerschlag, (repercussio); 4) die Gegenharmonie, Contrathema, und 5) die Zwischenharmonie. Die Fuge kann eigentlich oder uneigentlich, d. h. genau nach den angegebenen Gesetzen, oder aber abweichend von diesen seyn. Streng ist die Fuge, wenn nur das Thema und Contrathema, ohne Beimischung fremdartiger Neben-Ideen, durchgeführt wird, frei aber, wenn das Gegentheil geschieht.

Gemälde, musikalisches, Tongemälde, nennt man eine solche einzelne Stelle, oder ganze Stücke, wo der Componist Töne und Bewegungen aus der Natur, z. B.: Donner, Blitz, Sturm, Brausen des Meeres u. dgl. nachzuahmen gesucht hat.

Graduale, ein Theil einer Messe für Singstimmen, zwischen der Epistel und dem Evangelium.

Harmoniemusik nennt man eine Composition für Blasinstrumente.

Hauptstimme, oder kurzweg Melodie, Gesang, bezeichnet gemeinlich diejenige Stimme, in welche der Componist die herrschende Melodie des Tonstückes gelegt hat. Sie liegt meistens in der obersten Stimme, doch kann sie auch in andern erscheinen.

Hauptton ist derjenige, aus welchem ein Tonstück geht, und Grundton ist der jedesmalige tiefste Ton einer Harmonie.

Hymnen, Hymni, sind gewisse allgemeine oder auf besondere Feste eingerichtete kurze Gesangstücke.

Imitationen, Imitationes, Nachahmungen, sind melodische, von verschiedenen Stimmen auf einander folgende Sätze, die mehr oder weniger Aehnlichkeit mit einander haben.

Instrumentalmusik ist diejenige Musik, welche bloss von musikalischen Instrumenten ausgeübt wird.

Introitus, Eingang, das Kyrie einer Messe.

Jodeln, eine bekannte, doch schwer zu beschreibende Art des Singens durch die Fistel, und meist ohne Worte.

Kastrate, ein entmannter Sopran-Sänger.

Kirchenmusik heisst alle Musik, welche ausschliessend zu dem Gottesdienste vom Compositeur bestimmt ist, und in der Kirche ausgeführt wird.

Kirchenstyl ist die Art des Vortrags und die Setzmanier der Kirchenmusik und wird dem Theater und dem Kammerstyle entgegengesetzt, erfordert einen ernsthaften, mit Würde verbundenen Character, Feierlichkeit, Pracht, erhabene Grösse, kräftige Harmonie, strenge Befolgung der Regeln und strenge Schreibart. Alle profane Künsteleien und Manieren müssen beim Vortrage vermieden, und vom Componisten alles weltlich Süsse, und üppige oder scherzende Melodien beseitigt werden.

Läufe, laufende Figuren, nennt man eine Anzahl stufenweise auf- oder abwärts steigende, mehrentheils schnell auf einander folgende Töne, auch **Passagen** (Passaschen) genannt.

Lied, eine kleine, einfache Melodie, welche nach den verschiedenen Strophen eines Gedichtes gesetzt ist, und meistentheils zu jeder Strophe wiederholt wird.

Liedertafel, Liederkranz, nennt man den Singverein, in welchem bloss Singstücke von Männerstimmen vorgetragen werden.

Manieren, Verzierungen, sind Ausschmückungen der Melodie, die an die Stelle der einfachen Töne treten, wodurch diese entweder enger und zarter verbunden oder durch besondere Eigenheiten ihres Vortrags eindringlicher und angenehmer gemacht werden.

Mehrstimmig heisst ein Satz, worin mehrere Tonreihen, Melodien oder Stimmen zugleich ertönen.

Melismatisch wird diejenige Art des Gesanges genannt, bei welcher auf eine Sylbe des Textes mehrere Noten gesungen werden, entgegengesetzt dem sogenannten syllabischen Gesange.

Melodik nennt man die Lehre vom successiven Aneinanderreihen einzelner Töne.

Messe oder **Missa** (Abendmahlsfeier), ein geistliches Tonstück, welches aus dem Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus etc. besteht.

Minore und **Majore**, weiche (moll) und harte (dur) Tonart.

Miserere (erbarme dich), eine Kirchenmusik, wobei der 57ste Psalm, welcher mit diesem Worte anfängt, in eine Art Cantate gesetzt ist.

Mittelstimme heisst jene, die eine Tonreihe, welche zwischen der höchsten und tiefsten liegt, vorzutragen hat. Alt und Tenor sind Mittelstimmen und füllen gleichsam die Harmonie aus.

Monotonie, Eintönigkeit oder der Mangel an Modulation.

Monotonisch, eintönig, leerklingend.

Motetto, Motetta, ist ein geistliches (kirchliches) Tonstück für Singstimmen.

Musiker, Musicus, ist einer, welcher theils sein Instrument zu spielen gründlich erlernte, theils auch um das theoretische der Musik sich bekümmert.

Nebenstimmen, so viel als begleitende Stimmen.

Notenzeiger, Custos, Mostra, steht am Ende einer Notenzeile, wenn der Takt nicht voll ist, und zeigt die Stufe der nächst folgenden Note an.

Nottornos oder **Nottornen**, **Nachtständchen**, sind Tonstücke, welche einfach besetzt und dazu bestimmt sind, des Abends oder des Nachts im Zimmer oder unter freiem Himmel als Ständchen aufgeführt zu werden.

Obligato, obligat, wird von denjenigen Stimmen oder Instrumenten gesagt, welche entweder allein oder mit andern zugleich die Hauptmelodie des Stückes führen, und also nicht entbehrt werden können ohne dem Ganzen zu schaden.

Offertorium, Gesang bei der Opferung der Messe.

Oper, Opera, das Singspiel, worin die im Texte ausgesprochenen Gefühle und Leidenschaften der handelnden Personen durch die Musik mehr hervorgehoben und recht eindrucksvoll auf die Zuhörer gemacht werden sollen.

Oratorium, Oratorio, ist ein durchaus lyrisches, mit Musik begleitetes Drama, welches einen geistlichen Stoff hat, und gewöhnlich zum gottesdienstlichen Gebrauche bei hohen Festtagen bestimmt ist.

Orchester (spr. Orkester), 1) den Sing- und Spielplatz der Musiker in Concerten, im Theater etc.; 2) die Gesellschaft der Tonkünstler selbst, die an diesem Orte die Musik aufführt.

Orgelton, beim Singen ein langer, gleich stark auszuhaltender Ton.

Ouverture (spr. Uwertühr), Einleitung, bedeutet ein Tonstück, welches zur Eröffnung eines Schauspiels, Concerts etc. dient.

Partie bedeutet 1) eine einzelne, aus der Partitur geschriebene Stimme; 2) den Vortrag einer Hauptstimme oder eines Solo's.

Partitur oder **Sparte** nennt man die schriftliche Uebersicht aller zu einem vielstimmigen Tonstücke gehörigen Stimmen.

Passage, auch **Roulade**, eine Reihe melodischer Töne, wodurch die Melodie verziert und mittelst der sogenannten Diminution oder Verkleinerung, eine Hauptnote in mehrere verwandelt wird.

Pastorale, 1) naiv, idyllisch, d. h. ländlich, anmuthig, mit edler Einfalt; 2) ein ländliches Tonstück, welches Gesang und Charakter der Hirten ausdrückt.

Pausieren, einhalten, schweigen, ruhen.

Periode ist eine Reihe in sich zusammenhängender und zu einem Ganzen verbundener Takte.

Piquiren, so viel als absetzen, abstossen.

Portamento oder **Portamento di voce**, das Tragen oder das allmähliche Hingleiten der Stimme ist ein Kunstausdruck beim Singen, unter welchem man die Geschicklichkeit versteht, einen Ton an den andern so genau anzuschliessen, dass nicht die geringste Unterbrechung zwischen ihnen zu bemerken ist, und alle gleichsam nur ein einziger langgedehnter Hauch zu seyn scheinen. Die grösste Geschicklichkeit des Sängers hierbei besteht darin, dass er, ohne dem Zusammenhange Schaden zu thun, zur rechten Zeit und am gehörigen Orte Athem zu holen versteht.

Prima volta (abgek. *Ima.*), das erstemal zu singen, steht oft am Schlusse des ersten Theiles eines Tonstückes, wenn darauf **Secondo volte** (abg. *Ido.*) folgt, welches anzeigt, dass dieser Takt das zweitemal gesungen oder gespielt werden solle.

Primo, die erste Stimme, z. B. **Canto primo**, **Tenoro primo** etc.

Quartett, ein Tonstück von 4 wesentlichen Stimmen mit oder ohne Begleitung (vierstimmige Gesänge).

Quodlibet bezeichnet solche Musikstücke, worin allerlei Abwechslungen sowohl in Rücksicht der Taktarten und der Melodien vorkommen. Im Gesange meistens nur die ersten Takte schon bekannter Lieder.

Rastral, ein Linienzieher zu Noten, gewöhnlich aus Messing verfertigt.

Recitativ (Redegesang) wird in der Musik der declamirende Vortrag einer Rede genannt, bei welcher das streng Rhythmische des eigentlichen Gesanges nicht beachtet, auch die Dauer der Töne und Sylben nur ungefähr durch die Notengeltungen angedeutet und dem vortragenden Sänger überlassen wird, in der Deklamation nach seinem Gefühle etwas ab- und zuzugeben.

Rein, heisst den Ton in seiner rechten Höhe, also weder zu tief noch zu hoch ansingen.

Requiem, eine feierliche, musikalische Seelen- oder Trauermesse für Verstorbene.

Respondiren, antworten, auf das Singen des Priesters in der Kirche.

Responsorium, die Antwort des Chores, wie vorher.

Rhythmik, auch wohl **Metrik**, nennt man die Lehre vom Zeitmaass oder dem Takte.

Ripieno, ausfüllend, mit vollem Chor. Man setzt es über diejenigen Stimmen, die bloss zur Ausfüllung und Verstärkung einer Musik dienen.

Romance (Erzählungslied) ist ein Gesangstück, fast gleichbedeutend mit Ballade, mit gefälliger, natürlicher, ländlicher Melodie, welche durch sich, ohne künstlichen Vortrag, ihre Wirkung thut.

Secundiren, die erste Stimme begleiten, oder die zweite Stimme singen.

Solenne, herrlich, prächtig, feierlich; im Ausdruck, stark und kräftig.

Solfeggio (spr. Solfedschjo), solmisiren oder solfeggiren bedeutet 1) die Stimme nach dem ut, re, mi, fa etc., oder da, me, ni, po etc. üben, und mit diesen Sylben die damit bezeichneten Töne angeben; 2) jedes Ueben im Notensingen und Notenlesen ohne Text, wobei man die Töne nennt, z. B. c, d, e etc. (abodiren), oder nur auf einzelne Vocale, als a, e, o etc. (vocalisiren); endlich 3) schwere Stellen üben.

Solo heisst ein ganzes Tonstück oder nur eine einzelne Stelle desselben, in welchem eine Stimme sich nur allein, mit oder ohne Begleitung, vor allen andern hören lässt. Solo (allein) zeigt auch an, dass die so bezeichnete Stelle in jener Stimme, welche von mehreren Sängern zugleich vorgetragen wird, nur Einer singen soll.

Sopran, Oberstimme, Discant.

Sospiren nennt man alle kleinere Pausen von der Viertel- bis zur Vierundsechzigstel-Pause.

Stentorstimme, eine ungewöhnlich starke Stimme.

Styl, Schreibart; darunter versteht man einen gewissen eigenthümlichen Character der Composition, oder die Art und Weise, wie jeder componirt. Man theilte sonst den Styl in Hinsicht auf die Nationen oder ihres Geschmackes in einen italienischen, französischen und deutschen. Die Hauptarten des Styls sind, a) der strenge oder der gebundene und b) der freie oder ungebundene. Der erstere muss in Kirchencompositionen streng beobachtet werden; der letztere wird theils mit dem erstern verbunden in Theater- und Kammer-Musiken angewandt; daher auch Kirchen-, Kammer- und Theater-Styl.

Subito, schnell, plötzlich, wird mit **Volti** oder **Verte** zusammen-

gesetzt (abg. V. S.), und zeigt das schnelle Umwenden des Notenblattes an.

Tacet, man schweige, wird gesetzt, wenn eine Stimme ein ganzes Stück hindurch zu pausieren hat.

Te Deum, ist der Anfang des Ambrosischen Lobgesanges, welchen man bei feierlichen Gelegenheiten zu singen pflegt.

Tenor, die tiefere Mittelstimme oder höhere Männerstimme.

Tenuto (abgek. ten.), gehalten, ausgehalten, steht entweder am Anfange eines Stückes oder über einzelnen Noten, und bezeichnet entweder den gehaltenen Vortrag der Töne überhaupt, oder dass einzelne Töne in gleicher Stärke nach dem vollen Werthe ausgehalten werden sollen.

Terzett, ein Singstück mit drei concertirenden Stimmen, mit oder ohne Begleitung.

Thesis, der Niederschlag, guter Takttheil.

Tonverbeissung, ein Ausdruck in der Singkunst, besteht darin, dass man die Note theilt, die erste Hälfte pausirt und nur die zweite angibt.

Transponiren heisst ein Musikstück aus einem andern Tone, als in welchem es geschrieben ist, lesen oder spielen.

Tremando, bebend, zitternd.

Tutti heisst alle, kommt nach Solo vor und zeigt an, dass mehrere Sänger eine Stelle vortragen sollen.

Alle bisher aufgezählten Lehren und Regeln, Zeichen und Kunstausrücke muss der Sänger fleissig studieren. Es ist jedoch nicht nothwendig, dass er alles auf einmal, oder alles nacheinander so wie es folgt, erlerne, sondern ist schon hinreichend, wenn er voraus das Nothwendigste und Wichtigste einübt, und vom Lehrer dann beim Einstudieren der folgenden praktischen Uebungen, auf die theoretischen Kenntnisse hingewiesen und näher mit denselben bekannt gemacht wird. Es folgen nun noch

Lehren und Regeln zur Einübung der folgenden praktischen Beispiele.

Alle folgenden Uebungen dienen dazu, den Sänger ton- und taktfest zu bilden. Der Lehrer beobachte beim Einstudieren derselben nun Nachstehendes:

- 1) Lasse er die Tonart, das Zeitmaass, die Tonfortschreitungen und die Takteintheilung angeben;
- 2) besonders schwierige Intervalle oder rhythmische Theile lasse er von einzelnen Schülern zuerst allein singen, aufsuchen und eintheilen;
- 3) zu jedem Beispiele müssen die Sänger voraus den Hauptaccord, so wie die Tonleiter desselben absingen;
- 4) lasse er die Schüler die Tonart des folgenden Beispiels von der Tonart des vorhergehenden aus, selbst aufsuchen, ohne ihnen den Ton anzugeben;
- 5) übe er zuerst jede Stimme einzeln und dann erst beide zusammen;
- 6) lasse er jedes Uebungsbeispiel zuerst auf die Vocale „a, o und e“, dann nach den Buchstaben und endlich auf die untersetzten Sylben solfeggiren;
- 7) alle Töne müssen fest und voll, ohne Verzierungen angesungen werden;

Ut supra, wie oben, wie vorhin.

Variation (Veränderung) heisst überhaupt eine auf mannigfaltige Art veränderte Wiederholung eines musikalischen Satzes (Thema).

Vierstimmig ist der Satz, welcher aus vier verschiedenen Stimmen besteht. Der vierstimmige Satz hat vor jedem andern den Vorzug, weil er zwischen dem Zuviel und Zuwenig gerade die Mitte hält, weder zu viel Verdoppelungen, noch zu viele Auslassungen nöthig macht; er gilt daher mit Recht gewissermassen für den schönsten und wohlklingendsten; nur müssen die verschiedenen Töne in die vier Stimmen so vertheilt seyn, dass jede einen reinen fliessenden Gesang hat.

Virtuose. Diese Benennung wird von einem geschickten Meister gebraucht, der irgend ein musikalisches Instrument in einem hohen Grade mechanischer Vollkommenheit zu spielen versteht, oder eine grosse Gesangfertigkeit besitzt.

Vocalmusik oder Gesangmusik ist diejenige Gattung der Musik, welche durch die menschlichen Stimmen ausgeübt wird. Sie kann mit oder ohne Begleitung seyn und ist entgegengesetzt der Instrumentalmusik.

Vortrag bezeichnet im Gesange die Kunst, ein Tonstück mit dem richtigen, schönen, seelenvollen Ausdrucke, den der Componist sich bei Setzung des Stückes dachte, zu singen.

8) er gehe zu keiner andern Uebung über, ehe nicht die vorhergehende ganz rein und sicher vorgetragen werden kann;

9) anfangs nehme er das Zeitmaass ganz langsam, dann aber immer schneller, und endlich

10) mache er sie auf die verschiedenen Modulationen, Accorde und durchgehende Noten aufmerksam.

Durch Beobachtung dieser angegebenen Punkte wird gewiss jeder Sänger in Bälde dahin gelangen, dass er ton- und takt-fest, nicht nur diese, sondern auch andere Tonstücke vorzutragen im Stande ist.

Uebungen in kleinen, grossen und übermässigen Secund-Fortschreitungen.

I. 2. 3.

1. 2. 3.

ut re mi fa sol la si do re mi fa sol la fa mi fa mi sol fa mi re fa mi fa mi re ut da me ni

fa mi ut re mi fa sol la si do re mi fa ut re mi fa sol la si do re mi fa sol la da me ni

do tu la da me ni po tu la da me ni po tu la da me ni po tu la ba tu mi la po mi

do tu la da me ni po tu la da me ni po tu la da me ni po tu la ba tu mi la po mi

5. 4.

tu da me ni po tu la mi ne mi ne da po tu la me ni po tu la po tu la mi ne po

tu da me ni po tu la la tu me ni po tu la me ni po tu la po tu la me po tu

6. 6.

ne re mi fa mi fa si do sol fa mi ut re mi fa mi si la sol fa si do re mi fa

la fa mi fa mi fa mi sol fa mi sol fa mi re si do fa si fa sol fa si do fa

7.

7. *sol fa mi re* *fa - mi fa mi si do mi mi fa do si re - fa mi la sol re mi - fa mi sol fa*
mi fa mi fa *ut re mi fa mi re mi si do - sol fa mi re si do re fa mi fa mi*

8.

8. *mi fa mi re mi fa* *da me ni po tu la be tu mi ne po la be - tu me - ni tu la me ni po tu la me*
sol la sol fa mi re ut *da me ni po tu la me ni po tu la me ni po tu la me ni po tu la me*

8.

9. *sol fa mi re do mi fa sol* *ut re mi fa sol la sol - mi fa mi mire mi fa mi re mi fa - mi fa si do la - sol fa mi re*
ut re mi fa mi sol fa mi re ut re mi fa sol la si do ut ut ut fa mi fa sol sol fa mi fa si fa mi sol fa mi re mi

10.

10. *mi re ut si do - mi re mi fa* *da - me - ni po - tu la ni po da me ni po tu la*
fa mi sol fa mi sol fa mi re ut *da - me ni po tu tu la da me ni po da me ni po tu la*

10.

be da me ni po tu la da me ni po tu la da me ni po tu la da me ni - po tu la
be da me ni po tu la da - me ni po tu la da me ni po tu la da me ni po

Uebungen in kleinen, grossen und verminderten Terzfortschreitungen.

1. *se di ra lei - fa tu mi do re si tu la po di me ne di si tu la mei - tau - bäu - lei - do mi na tu la be*

1. *se di ra lei - fa tu do re si tu la po di me ne si tu la mei tau bäu lei do mi na tu la be*

2. *ra si po tu la be ni po tu - la me ni po tu la be* *ge si da me ni po tu re mo do si*

2. *ra si po tu la be ni po tu - la me ni po tu la be* *ge si da me ne po tu re ma do lei si be tu*

fa tu mi do ra si me ni tu la me ni tu si ra ge po tu la si do ne tu si do me ni rau mei - tu si la

fa tu mi do ra si do me ni tu la ge ni po tu la tu si do re la me ni si lei - tu si la

3. *ut re mi fa la re fa mi sol fa mi re ut mi fa mi fa - si la sol - fa mi mi fa re si do mi re fa mi do re mi fa re do si*

3. *mi fa re mi fa mi sol fa mi fa sol si do la sol mi fa sol fa mi re ut mi re fa mi sol fa mi fa si do fa mi re fa sol*

4. *mi sol mi fa si do si do mi sol mi fa ut mi re mi fa re sol fa mi re mi fa* *dame ni po tu la be da me ni po tu la tu be da me ni po*

4. *mi ut mi fa si do si do la sol re mi fa mi re fa mi re fa* *da me ni po tu la be da po tu la tu be da me ni po*

tu la — me — ni — po tu la me ni po tu — la — be — da — me ni po da me ni po tu

tu la — me — ni — po tu la me ni po tu — la — be — da — me — ni po da me ni po tu

la be - da me do si la me ni po tu la be me ni po tu la si do me ra tu da me ni po tu la be si no tu la

la be da me do si la me ni po tu la be me ni po tu la si do me ra tu da me ni po tu la be si no tu la

me ne da sta me ni po tu si si si do mi no si do sta me ni po tu - - la me ni ste si me ne ge - la tu po no

me ne da sta me ni po tu si si si do no si do sta me po - tu la me ne ste si me la tu no po

si tu be ne do si tu la si te nu si nu mei pa re sta ma ne tu li ra do me si tu sche ni tu si no

si tu be ne do si tu la mei si te nu si nu pa re sta ne tu li ra do me si tu sche ni tu si no

ri tu po ne me tu pu si do no po da ra ma - si tu po ne es ti or al pi da schi me ne re si tu ut po na da al fa me ni

ri - tu po ne me tu pu si do no po da ra ma tu po ne es ti al da schi me tu po da al fa me ni

po ro schi mi so or si tu ma ne pe el di me na si po tu la me ni sta po tu si - me na tu si me ne pa to ra

po ro schi mi so tu ma ne pe el di me na si po tu la me ni sta po tu me na tu si me ne pa to ra

me ni tu da me ni tu ro si ta me ni tu ro si te ro si sta tu bi po da me no po - - si na - pa ni do lo

me ni tu da me ni tu ro si ta me ni tu ro si te re si sta tu si po da ne po - - si na - pa ni do lo

si mi fa ra ne de po - - tu ne - si me ra do tu la - me ni - tu se me la - si do

si mi fa ra ne po - - tu me si - me ra do tu la me ni tu se la si do

Uebungen in kleinen, grossen und verminderten Quart-Fortschreitungen.

1) Die Quarten können am bequemsten durch eine kleine oder grosse Terz aufgesucht werden. 2) Die verminderte Quarte ist gleich — einer grossen Terz. Beispiele hierüber:

1. 1. 2. 2.

ut fa re sol mi la fa si ut fa re sol mi la la mi sol re fa ut mi si

fa re sol si mi ut fa re sol mi la fa si do fa re sol mi la fa la do sol si fa la mi sol

do re fa ut si fa la mi sol re mi re ut ut fa mi la sol fa mi fa mi la ut fa re sol mi la ut fa mi si do ut

re fa ut mi si re do fa ut mi fa ut fa mi la sol re ut fa mi la fa si ut fa re sol fa ut la mi

fa si sol re ut fa mi si ut da me ni po tu la da me ni po tu la da me ni po tu la da me ni po tu la da

fa si sol re ut fa mi si ut da me ni po tu me ni po tu ni po da me po tu la da me ni po tu da

me ni po tu la da me ni po tu la da me ni po tu la da me ni po stime i tu si dau me i ni ra be lău tu

me ni po tu la da me ni po tu la me po tu la da me ni po stă tu si dau ni ra be lău tu

spa ro fa tu lei ti pe da no - po re si do tu ar si di re ma da me ni po tu la me ni po tu la da

psa ro tu lei ti pe da no po si do re tu ar si di re ma po tu la me ni po tu la da

me ni po tu la da me ni po tu la po tu - si do me ne - po tu la ra si me ro nei ut sto pa se tu re al po os os

me ni po tu la da me do - la po tu si do me ne po tu la ra si me ro nei tu sto pa se tu re al pa os tu

aur ri so es tu ma ni or pi da ro be tu di ma ne po tu la dei ne fa et is um ni sta me ni po tu ri fo ro

aur ri so es tu ni or pi da ro be tu di ma ne po tu la dei ne fa et is um ni sta me ni tu fo ro

ein aus sum im en no si fa me en na or ri is sa po tu ri fa me tu ri si do si do me pi tu la - me -

ein sum im no si po tu ri fa es me en na or ri is sa po ne de po tu ri nei si do me pi tu la me

no da me ni po tu la da me ni po tu la da me ni po da me ni po tu da me ni po tu la da me ni po tu la da me ni po tu

no da me ni po tu la da me ni po tu la da me ni po tu la da me ni po tu da me ni po tu la da me

la da me ni po tu 9. et an in er or um ni po tu me sta me ni fa me si tu - ma ro fa sa sti ri sa tu

ni da me ni po tu 9. et an in er or um ni po tu me stame ni fa me si tu re si tu na ro fa sa sti ri sa tu ni

mei tau ne si tu na si to er um si ne po tu la - 10. te si me ri al li scha tu me ni es ra - spe sti no na pe ri fo

mei tau ne si tu na si to er um si ne po tu la - 10. al te si me ri al scha tu me ni es spe sti no na pe ri fo

tunei so pi tu la nerau se me ne pi tu ni tu ni po re si no - ta mi ne

tunei so pi ta la nerau se ne pi tu tu ni po re si no ta mi ne

Uebungen in kleinen, grossen und übermässigen Quintfortschreitungen.

1) Die Quinten sucht man durch eine kleine oder grosse Terz, wodurch man zugleich die dur oder moll Harmonie erkennt. 2) Die übermässige Quint ist gleich — einer kleinen Sexte. Beispiele hierüber:

ut sol la re mi si do fa ut sol la re mi fa mi sol do si fa mi la ut sol fa do si la sol re ut da me ni

ut mi fa si ut sol la re mi si do fa sol re ut la re ut sol fa do si mi re sol fa sol fa si do me ni

po tu la me ni po tu la me ni po tu da me ni po tu la me ni po tu si po tu me

ni po da me ni po tu lei se mi ra be um or wei se or mi no ge da stitau al mi do no

ni po da me ni po tu lei se mi ra be um or — wei se mi no ge — da sti tau al mi do no

4.

si ne po ri ma schegimane ro po ni ta sa ma ne is ti um nu ro pi na fa me nau ir am en os ulaus or si mi scha do pa ni ru la gi

si ne po ri ma schegimane ro po ni ta sa ma re ti nu ro spira na fa me nau ir am en os ulaus or si mi scha do pa ni ru la gi

5.

ne sum en no ve ri na mai tau nei da mi es pre bli tum gro me kli zu na fro pei si bro auch glai ne mo ra si pu - tei ka

ne sum en no ve ri na mai tau nei da mi es pre te bli tum gro me kli zu na fro pei si bro auch glai ne mo ra pu tei ka

6.

pa tu me ni ro si tei na — schi to bru mei po - drau mi po si do ma ri pa tu me ni ro si tei na — schi

pa tu me ni so mi si tei na schi to bru mi po ne mi po si do pa tu me ni ro si tei

7.

to bru mei - po si do ra ti spo sta sche ma gro tu mi te al es gi um de os pa fau mi lei ro bäu na to er

na schi to bru mei po ti spo sta sche ma gro tu mi te al es gi um de os pa fau mi lei ro bäu na to er

8.

ma ne sta ro si pu ne si po tu la re pi to mu da si ro da me ni po tu la si do me ni

ma ne sta ro si pu ne si po tu la re pi to mu da si ro da me ni po do me ni

da me ni po tu la si do ra da me da me ni po ni po tu la tu si tu si me po - tu si la

da me da me ni po tu la si do ra da me ni po tu la si me ni po tu si la

9.
12/8
si ut do er la pi do mi ni sta po ni da si pe la do ra si tu la me ni de po tu ma re si ge scho mi

9.
12/8
si do la pi do ni sta po ni do si tu la me ni de po tu ma re si ge tcho mi po

10.
6/8
tu si po ni ma da me ni po tu da me ni po tu la me ne pi sti re tu gro bra tre pi

10.
6/8
tu po ni ma da me ni po tu po tu la me ne pi sti re tu sti re gro bra bel

do pi tau me ni po tu

pi tau me ni po tu

Uebungen in kleinen, grossen und verminderten Sext-Fortschreitungen.

1) Die Sexten können entweder durch die Terz oder Quarte aufgefunden werden. 2) Eine übermässige Sexte ist gleich — einer kleinen Sept. — Beispiele hierüber :

Handwritten musical notation on a single staff. The notation includes various notes (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and accidentals (sharps, flats, and naturals). The piece is divided into measures by vertical bar lines. There are two first endings marked '1.' and two second endings marked '2.'. The manuscript is on aged, slightly stained paper.

1. ut la re si mi do fa re ut la re fa mi sol ut la 2. mi ut fa re sol mi la fa mi ut fa re

1. mi ut fa re sol mi la fa si do fa re sol mi la fa 2. ut la ra si mi do fa la re si mi do

3. sol mi la fa da me ni po tu la da me ni po tu la da me ni po tu la da me ni po tu la da me ni po tu la da me

3. re sol ut la da me ni po tu la da me ni po tu la da me ni po tu la da me ni po tu la da me

4. pla dre gli spo rau schen prü fen sol len wal len und prei sen müs sen be gie sen pro ma chen auf ste chen rü chen

4. pla dre rau schen prü fen sol len wal len und prei sen müs sen be gie sen pro ma chen auf ste chen

5. ne cken bre chen la chen zu ma chen nüch tern seyn 5. ni dau me plo fi nei ro bli ka nei ro bli ka sta ro pi

5. rü chen ne cken bre chen zu ma chen nüch tern seyn 5. ni dau me plo fi mei ro bli ka sta ro pi

6. si tu na ste ri mo gro tei mi da su ne spre si me po tra no pli ne 6. ma tu si po re do si na sche mi tu ne

6. si tu na ste ri mo na pa tu ne spre si me po tra pli ne 6. ma tu si po re do si na sche mi tu ne pi

ro fi tu me ni po tu la me ni po tu la si ma ra po ne bli ma pro spe tu si da me do mo so ro po me le pe de ne

ro tu me ni po tu me ni po tu si me ra po ne bli ma pro spe tu si da me do ro po me le pe de ne

si ri ma tu la pa ra sa tu du mu pu si do na ut in ar em al is om en an

si pi ni ri ma la pa ra sa tu du mu pu si do na ut in ar em al is om en an ut in ar em al is om

an aus ein il us or al un im ot is er am et in as or um in es an or ut in er ab os tu ma ka in po

en an aus ein il us al un ot is er et in or um in es an or ut in er ab os tu ma ka po

es be or tu il do ar si fa es tu be ni ir um ma na me - si tu ne pe ka es be or

es be tu il ar si fa in po es be ni - um ma si pa me - si tu ne pe ka es or

tu in ra spo tu am si po tu na me fa me ne si do sta re gli pu no ta ni

tu in ra spo tu am si po tu na me dau fa me ne si do pli sta re gli pu no ta ni si po tu

si po tu do tu ni me sta re gli po tu pa si do
na re si do tu ni me ni sta re gli po tn pa si do

Uebungen in kleinen, grossen und verminderten Sept-Fortschreitungen.

1) Die Septe findet man durch auf- oder absteigende Terzen. 2) Die verminderte Sept ist gleich — einer grossen Sext. Beispiele hierüber:

1. ut si do re mi si fa ut re do mi fa re ut mi re si do fa mi do si fa mi
ut si do re mi si fa ut re do mi fa re ut mi re si do fa mi do si ut fa

2. ut fa mi ut re fa mi ut mi sol fa re ut fa mi sol ut mi si fa sol la
ut mi fa re mi si do mi fa si la fa mi si do mi la sol fa mi re

fa ut mi re mi fa sol si fa la do re mi fa sol mi ut mi fa sol la sol mi ut re mi fa sol la sol ut mi re mi fa sol da ut mi ut re mi fa mi ut re mi fa sol la re fa re

mi la fa mi re ut re fa mi sol fa mi ut mi re mi re ut fa ut mi si sol re fa ut mi fa re fa

3. fa mi fa da me ne po tu la da me ni po tu la da me da me ni po tu la da
mi re mi da me ni po tu la da me ni po tu la da me da - me ni po tu la da

me ni po tu la da me ne po tu la da me ni - po tu la sto ni tu ra pau do schi ka sto re -

me ni po tu la da me ni po tu la da ni po tu la sto ni tu ra pau do schi ka li sto re

spi na tu - - si ma pa - - do si re - - sta pli no - - si tu da me sto si pa ra gli pre spi tu da me ni

spi na tu si pa do re sta po si tu me sto si pu ra tu gli pe ra to spi tu da me ni si

po si ra tu er me in po na si kri tu sta tu er me in pa na si es ne or si im ar pi tu la

po si ra tu er me in pa na si kri tu sta do or tu er me in pa na si es ne or si im ar pi tu la

es me or ri pe ne si do ni tu er - es pi sto da me ru fi glo na da me ni po tu la da me ni po tu la

- me ne - si do ni tu er me es pi ni sto da me ru fi glo na da me ni po tu la da me ni po tu la

da me ni po tu la - me ni po - tu la da me ni po tu la da me ni po tu la da me ni po tu la da me ni po tu

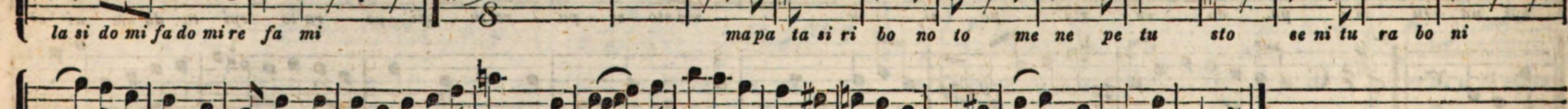
da me ni po tu la me ni po tu la da me po la da me po tu la me ni po tu la da me po tu

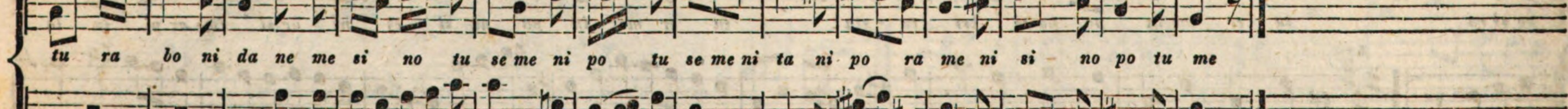
7.  *ut fa ut fa mi sol ut la sol fa mi re ut fa si do sol fa ut fa mi fa la sol mi fa si do si sol mi ut fa mi re si fa mi re*

7.  *sol mi sol mi ut fa mi re fa mi sol mi fa mi fa re sol fa re mi fa ut mi fa ut fa re fa mi fa mi do si fa mi ut fa sol fa mi fa sol*

8.  *si do ni re ut re fa mi sol fa no no no si ti pi se me ne pe da ni tu sto se ni*

8.  *la si do mi fa do mi re fa mi ma pa ta si ri bo no to me ne pe tu sto se ni tu ra bo ni*

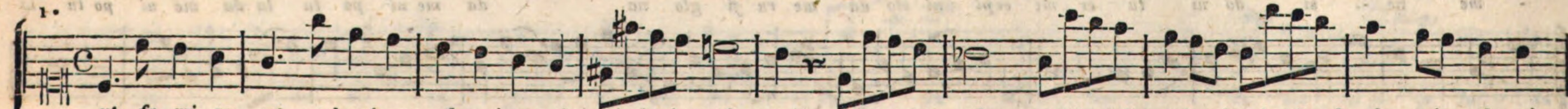
 *tu ra bo ni da ne me si no tu se me ni po tu se me ni ta ni po ra me ni si no po tu me*

 *ne me si no tu pa ni po tu se me ni ta ni po ra me ni si no po tu ne*

Uebungen in Octav-Fortschreitungen.

Die Octaven können durch den Dreiklang aufgesucht werden. Beispiele:

1.  *ut fa mi re ut sol mi re fa mi re do si si mi re fa mi mi la sol do fa mi la sol fa mi re fa mi si la sol fa mi re do si*

1.  *ut re mi fa ut re mi fa mi re re mi fa si do re mi ut re mi fa ut re mi fa ut re mi fa mi re ut fa mi re sol fa mi ut sol fa mi re la sol do*

2.

re la sol sol fa mi re re mi mi re fa mi re fa mi fa il am er os ut in er il am er os ut in er il am er es ut in er il am er os ut in

2.

fa mi re sol fa do si ut fa re mi fa mi re mi il am er os ut in er il am er os ut in er il am er es ut in er il am er os ut in

3.

er ir am os am in er ut ein an in or am in or ein aus er am in auf er il os ut as in es um il am er - os in er da me ni po

3.

er il am ir am os am in er ut ein ar in or es ein aus er am in auf er il ol ut es il er os in er

tu la be da me ni po tu la be da me ni po tu la da me ni po tu la da me ni po tu la da me ni po tu la da me ni po

da me ni po tu la be da me da me ni po tu la be da me da me ni po tu la da me ni po tu la be da me tu la be

4.

tu la al es in or um al es in or um al es in or um al es in or um al es in or el es in or um

4.

- ni po tu la al es in or um al es in or um al es in or um es um al es in or al es or in um

5.

al es in or um al es in or - - um es in da me ni po da me ni po tu la be da me ni po

5.

al es in or um es in or es in da me ni po da me ni po tu la be da me ni po

tu la be da me ni po tu la be da me ni po tu la be ma re si do po tu la

tu la be da me ni po tu la be da me ni po tu la be ma re si do pa la

na re si do po tu la si mi sta ni po tu ne si spe ne do la si tu

na si do pa tu la si mi sta ni po tu ne si spe ne do - la si tu

Uebungen in kleinen und grossen Nonen-Fortschreitungen.

Die Nonen findet man am leichtesten durch die Octave oder durch nach einander folgende Terzen.

oder

oder

si ni re ste no so pu la ne re po no ste mi ra si ni re ste no so pu la mi si po re

si ni re ste no so pu la ne re po no ste mi ra - si ni re ste no so pu la mi si po re

do ni tu la po ne fa la ni si tu po si ne pi da ro ma si do la re spi ro tu si fa re

do po ni tu po ne fa la ni si to po me si ne pi da ro si ma tu la be si do la re spi ro fa re

tu ni la po si resta nei fa ni re po ne sta ne ri po tu la si ro ti po ne si fa tu

tu ni la po si resta nei po ni fa sta ne ri po tu la si ro ste tu ti po ne si fa tu re

si la ne sta ne ri po tu la me si do pe nu sta si si tu me la si tu spe ne ri tu so ne pa se ti

si la ne sta ne ri po tu la me si do pe nu sta ri si tu me la si tu spe ne ri tu so ne ti pa se

po na ru ste ti po na ru sto si po ta ne si me ste pi tu ne sta ro si tu po ni ta da me ni

po tu ste ti po ru sto si po ta pi ne ne ne si me ste pi na tu ne sta re si po ta da me ni ni

po tu me ne si do da me ni po tu la be ni po tu la si be da me ni po tu la be si la

tu me ne si do ni me da me ni po tu la po tu la si be da me ni po tu la be si la

Uebungen in kleinen und grossen Decimen-Fortschreitungen.

Die Decimen werden durch die Octave gesucht. Beispiele :

oder

oder

1. *sta be no tu si pe ste ni po ra tu ni spi fa no re ta me ni to mesti po tu re po — tu ne si tu be ro si tu na be*

1. *sta no tu si pe ste ni ra tu ni spi no re ta me ni to me sti re po — tu ne si tu be ro si tu na be*

2. *da mo ni pa de sti scha me ni sto do me ni tu la si po re ste fa si re tu no pi tu ste po ni ta da me ni po tu me sta*

2. *da mo ni pa de sti scha me ni sto do me ni tu la si po re ste fa si re tu no pi tu ste po ni ta da me ni po tu me spe*

3. *ne me si na de mi fa si po nu ta ni po tu sta pi na po tu la po tu la da me ni po*

3. *ne me si na de mi fa si po nu ta ni po tu sti pi na po tu la da me ni po tu la po*

4. *tu la da me ni po tu la be da me ni po tu la be da me ni po tu la ra po tu spe ni ra po tu*

4. *tu la da me ni po tu la be da me ni po tu la be da me ni po tu la ra po tu spe ni ra po tu*

spe ni ra po tu spe ni ra po tu spe ni tu ma no si tu ma no si po tu re spe ni tu na po tu si ra

spe ni ra po tu spe ni ra po tu spe ni po si tu ma no si po tu re spe ni tu na po tu si ra

Uebungen in kleinen und grossen Undecimen-Fortschreitungen:

Die Undecimen werden ebenfalls durch Octaven gesucht. Beispiele:

oder

oder

1.

no spi tu pre ta me ni po tu spi ra tu me no ta pre ta ni po tu me ni la so pi tu ne fa pre mo

no spi tu pre ta me ni po tu spi ra tu me no tu pre ta ni po tu me ni la so spe ri pi tu ne fa pre mo

2.

nu pi me ra spo sa ste schi pa no tri da me ni po tu la be da me ni po tu la be da

nu pi me ra spo sa ste pa no tri da me ni po tu la be da me ni po tu la be

3.

me ni po tu la da me ni po tu da me ni po tu la da me da me ni po ta la da

da me da me ni po tu ni po tu da me ni po tu la da me da me ni po tu la da

me ni po tu la be da me ni po tu la me da me ni po tu la be da me ni po tu la be

me ni po tu la be da me ni po tu la me da me ni po tu la be da me ni po tu la be

da meni po tu la da meni po tu la be da me ni po tu la - da me ni po - tu la be

tu la be da me da meni po tu la da me ni po tu la be - da me ni po tu - la be

Uebungen aus den grössern Werken der berühmtesten Tonsetzer.

1. Allegro. Aus Hündels „Messias.“

1. Allegro. Denn die Eh-re, die Eh-re des Herrn wird of - fen - ba - ret wird of - fen

Denn die Eh-re, die Eh-re des Herrn denn die Eh-re die Eh-re des Herrn wird of - fen - ba -

ba - ret die Eh-re des Herrn denn die Eh-re die Eh-re des Herrn wird of - fen - ba - ret wird of - fen - ba - ret die

ret denn die Eh-re die Eh - re des Herrn wird of - fen - ba - ret of - fen - ba - ret denn die

2. Largo. Aus Haydn's „7 Worte.“

2. Largo. Eh-re die Eh-re des Herrn wird of - fen - ba - ret In dei-ne Händ, o Herr, em-pflich mei-nen Geist, mei-nen Geist.

Eh-re die Eh-re des Herrn wird of - fen - ba - ret In dei-ne Händ, o Herr, em-pflich mei-nen Geist, mei-nen Geist. Nun

Nun steigt sein Lei-den hö-her nicht, nun steigt sein Lei-den hö-her nicht, nun tri-um-phirt er, tri-um-phirt er laut und spricht, nimm

steigt sein Lei-den hö-her nicht, nun steigt nun steigt sein Lei-den hö-her nicht, nun tri - um-phirt er, tri-um-phirt er laut und spricht nimm Va-ter

Va-ter mei-ne See-le, nimm Va-ter mei-ne See-le, nimm Va-ter mei-ne See-le, dir em-pfehl ich mei-nen Geist.

mei-ne See-le, nimm Va-ter mei-ne See-le nimm Va-ter mei-ne See-le dir em-pfehl ich mei-nen Geist.

3. Allegro. Aus Wolf's „Osterkantate.“

Ge-lobt sey Gott, der uns den Sieg ge-ge-ben, der uns den Sieg ge-

Ge-lobt sey Gott, der uns den Sieg ge-ben ge-ben, ge-

ge-ben, ge-lobt sey Gott, der uns den Sieg, der uns den Sieg ge-ge-

lobt sey Gott, der uns den Sieg ge-ge-ben, der uns den Sieg ge-ge-ben, der

4. Allegro. Aus Mozarts „Requiem.“

ben, durch Chri-stum un-sern Herrn, durch Chri-stum un-sern Herrn. O-san-na in ex-cel-

uns den Sieg ge-ge-ben, durch Chri-stum un-sern Herrn, un-sern Herrn. O

sis o-san-na in ex-cel-sis o-san-na in ex-cel-

san-na in ex-cel-sis o-san-na in ex-cel-sis o-san-na in ex-cel-

5. Allegro. Aus Beethovens „Christus am Oelberge.“

sis o - san - na in ex - cel - sis. Prei - set laut ihr En - gel - chö - re laut im heil - gen Ju - bel
 sis o - san - na in ex - cel - sis. Prei - set
 ten im heil' - gen Ju - bel - ton, im heil' - gen Ju - bel - ton ihr En - gel - chö - re laut im heil' - gen Ju - bel - ton preist
 laut ihr En - gel - chö - re laut im heil - gen Ju - bel - ton, im heil' - gen Ju - bel - ton, im heil' - gen heil - gen Ju - bel - ton, ihr
 ihn ihr En - gels - chö - re laut im heil - gen, heil - gen Ju - bel - ton, im Ju - bel - ton, prei - set
 En - gel - chö - re prei - set ihn im Ju - bel - ton im heil - gen Ju - bel - ton, im Ju - bel - ton. Prei - set ihn ihr

6. Allegro. Aus Haydn's „Missa Nro. 3.“

ihn ihr En - gels - chö - re laut im heil' - gen Ju - bel - ton, im heil' - gen, heil' - gen Ju - bel - ton. 6. Allegro.
 En - gels - chö - re laut im heil' - gen Ju - bel - ton — im heil' - gen, heil' - gen, heil' - gen Ju - bel - ton. Ky - ri - e e -
 Ky - ri - e e - lei - son Ky - ri - e e - lei - son Ky - ri - e e - lei - son Ky - ri - e e - lei - son e - lei - son e -
 lei - son Ky - ri - e e - lei - son Ky - ri - e e - lei - son Ky - ri - e e - lei - son Ky - ri - e e

lei - son e - lei - son. Vol - len - det ist das gros - se Werk, der Schöpfer sieht und freu - et sich er

7. Vivace.

lei - son e - lei - son. Vol - len - det ist das gros - se Werk, der Schöpfer sieht und freu - et sich er

sichts und freu - et sich der Schöpfer siehte und freu-et sich auch uns'-re Freud er - schal - le laut er - schal -

sicht's ersieht's und freu-et sich der Schöpfer sieht's und freu-et sich auch uns'-re Freud er - schal - le laut er - schal-le laut er - schal -

le laut des Her-ren Lob sey un-ser Lied des Her-ren Lob sey un-ser Lied des Her-ren Lob sey un-ser Lied des Her-ren

Lied, sey un-ser Lied, sey un-ser Lied, auch uns-re Freud er-schal-le laut, Des Her-ren Lob sey un-ser Lied, sey un-ser Lied, sey un-ser Lied.

Lob sey un-ser Lied sey un-ser Lied auch uns-re Freud auch uns'-re Freud er-schal-le laut des Her-ren Lob sey un-ser Lied sey un-ser Lied.

8. Andante. Aus Mich. Haydn's „Jubil. Messe.“

Be - ne - dic-tus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni in - no - mi - ne

Be - ne - dic-tus qui ve - nit qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni Be - ne - dic-tus qui ve - nit qui

Be - ne - dic-tus qui ve - nit qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni Be - ne - dic-tus Be - ne - dic - tus qui ve - nit

ve - nit Do - mi - ni qui ve - nit in no - mi - ne Be - ne - dic - tus qui ve - nit Be - ne - dic-tus Be - ne -

Be - ne - dic-tus Be - ne - dic - tus qui ve - nit Be - ne - dic - tus qui ve - nit qui ve - nit qui ve - nit in no - mi - ne

dic - tus qui ve - nit Be - ne - dic-tus Be - ne - dic-tus Be - ne - dic-tus qui ve - nit in no - mi - ne

9. Allegro. Aus Händels „Messias.“

Do - mi - ni in no - mi - ne Do - mi - ni.

Do - mi - ni in no - mi - ne Do - mi - ni.

Er trau - e - te Gott, der hel - fe ihm nun aus und der er -

ret - te ihn, hat er Ge - fall'n an ihm hat er Ge - fa - ll'n an

ihm und der er-ret-te ihn und der er-ret-te ihn hat er Ge-fall'n an ihm, hat er Ge-fall'n an ihm. Er
ihm und der er-ret-te ihn, und der er-ret-te ihn hat er Ge-fall'n. Er trau-e-te Gott der hel-fe ihm und der er-ret-te ihn

10. Adagio. Aus Mozarts „Requiem.“

trau-e-te Gott, der hel-fe ihm nun aus, und der er-ret-te ihn hat er Ge-fall'n an ihm. Re-
er-ret-te ihn und der er-ret-te ihn hat er Ge-fall'n an ihm hat er Ge-fall'n an ihm. Re-qui-em ae-

10. Adagio.

qui-em ae-ter-nam do-na eis — Do-mi-ne Re-qui-em ae-ter-nam do-na e-is Do-mi-ne et lux per-pe-tu-a
ter-nam do-na e-is Do-mi-ne e-is Do-mi-ne Re-qui-em ae-ter-nam do-na e-is Do-mi-ne et lux per-pe-tu-a

11. Andante. Aus Haydn's „vier Jahreszeiten.“

et lux per-pe-tu-a lu-ce-at *p* lu-ce-at ei-is. O wie lieb-lich ist der An-blick, ist der An-blick
et lux per-pe-tu-a lu-ce-at *p* lu-ce-at ei-is. O wie lieb-lich ist der An-blick ist der An-blick

der Ge-fil-de jetzt. Lasst uns wal-len auf der bun-ten bun-ten Flur auf der bun-ten Flur *f* auf der
der Ge-fil-de jetzt. Lasst uns wal-len lasst uns wal-len lasst uns wal-len auf der grü-nen Flur O wie

12. Allegro. Aus Hummels „Messe Nro. 1.“

lieb-lich *ff* o wie lieb-lich ist der An-blick der Ge-fil-de jetzt. *12. Allegro.* a - men a -
 lieb-lich, o wie lieb-lich ist der An-blick der Ge-fil-de jetzt. A - men a - men a - men a - men a -
 men a - men a - men a - men a - men a - men a - men a - men a - men a -
 men a - men a - men a - men a - men a - men a - men a - men a - men a - men a -
 men a - men a - men a - men a - men a - men a - men a - men a - men a - men a -
 men a - men a - men a - men a - men a - men a - men a - men a - men a - men a -

13. non troppo Largo. Aus Graun's „Tod Jesu.“

13. non troppo Largo. Sei-ne See-le ist voll Jam -
 Sei-ne See-le ist voll Jam -

14. Allegretto. Aus Romberg's „Glocke.“

mer. Doch furcht-bar wird des Him - mels
 mer. Doch furchtbar wird die Him-mels - kraft, wenn sie der Fes - sel sie ent-

kraft wenn sie - der Fes - sel sich - ent - rafft - ein - her tritt auf der eig - nen Spur die frei - e Toch - ter der - Na -

rafft, wenn sie der Fes - sel sich ent - rafft, ein - her - tritt auf der eig - nen Spur die frei - e Toch - ter der Na -

15. Allegro molto. Aus Beethovens „Christus am Oelberg.“

tur. Doch weh! die frech die frech ent - eh - ren das Blut das für sie floss, sie trifft der Fluch der Fluch des

tur. Doch weh! die frech die frech ent - eh - ren das Blut das für sie floss das Blut das Blut das für sie floss sie trifft der Fluch der Fluch des

Rich ters, sie trifft der Fluch des Rich - ters, Ver - dam - mung ist ihr

Rich - ters der Fluch des Rich - ters Ver - dam - mung ist ihr

Loos Ver - dam - mung ist ihr Loos Ver - dam - mung ist ihr Loos,

Loos, Ver - dam - mung ist ihr Loos Ver - dam - mung ist ihr Loos Ver - dam - mung ist ihr Loos Ver - dam -

Ver - dam - mung ist ihr Loos, sie trifft der Fluch des Rich - ters sie trifft der Fluch der Fluch der Fluch des Rich - ters.

- mung ist ihr Loos. Sie trifft der Fluch des Rich - ters, Sie trifft der Fluch der Fluch des Rich - ters.

16. Allegro. Aus J. Haydn's „Missa Nro. 4.“

16. Allegro.

In glo-ri-a De-i pa-tris a-men a-

men in glo-ri-a De-i pa-tris a-men a-

men in glo-ri-a De-i pa-tris a-men a-

men in glo-ri-a De-i pa-tris a-men a-

men a-men.

men a-men.

Ist der Schüler so weit gebracht worden, dass er die in diesem Abschnitt gegebenen Beispiele nach den vorgeschriebenen Regeln rein und sicher zu singen im Stande ist, dann wird es ihm auch nicht mehr schwer fallen, grössere Uebungen im drei- und vierstimmigen Satze zu treffen. Der Lehrer Sorge nun dafür, dass er seinen Zögling durch gediegene Kirchen- und Kammer-Compositionen im Treffen immer mehr befestige. Er verschaffe ihm Gelegenheit, bei Productionen auf dem Chore und andern Anlässen sich mit üben zu können, dadurch wird und muss er ton- und takt-fest werden,

II. ABSCHNITT.

Uebungen, um dem Sänger Umfang und leichte Biegsamkeit der Stimme und geläufige Fertigkeit im Vortrage von Passagen etc. zu verschaffen.

Es ist unnachlässige Bedingung, dass der Kunstsänger nicht nur bedeutenden Stimmumfang, sondern auch eine solche Kehl-Fertigkeit besitzt, dass er leicht und ungezwungen alle möglichen Läufe und andere schnell gehenden musikalischen Figuren vortragen kann. Um dahin zu gelangen, ist es nothwendig, dass der Schüler schon frühe mit diesen Uebungen vartraut wird. Die Erfahrung lehrt, dass bei Vernachlässigung dieser Uebungen ein Sänger selten mehr jene leichte Fertigkeit erlangt, die man allein nur durch zweckmässige und frühzeitige Uebung sich aneignen kann. Es wird dem Sänger nun sehr gut kommen, wenn der Lehrer nach der gegebenen Anleitung die hiezu tauglichen Uebungen von Lect. 4. — 30. im I. Thl. dieses Lehrbuches gehörig übt. Die folgenden Beispiele dienen als Fortsetzung jener Uebungen und werden dem Sänger bei anhaltendem, fleissigen Einüben derselben jene Kunstfertigkeit verschaffen, welche besonders in neuerer Zeit und bei neuern Compositionen dem Kunstsänger durchaus nicht mangeln darf. Um jedoch hierin genügend zu entsprechen, ist tägliche und Jahre lange Uebung erforderlich, und selbst wenn der Sänger Virtuos in seiner Kunst wäre, darf er diese Uebungen nicht vernachlässigen, um die Biegsamkeit der Stimme nicht zu verlieren, und gleiche oder noch mehr Fertigkeit zu erhalten.

Von den Passagen etc.

Die Passagen (Rouladen, Coloraturen, Läufe oder musikalische Figuren) sind im Grunde nur Verzierungen eines einfachen Gesanges. Sie werden entweder vom Componisten selbst vorgeschrieben, oder nach Willkühr vom Sänger angebracht. Im letztern Falle wird vorausgesetzt, dass dieser einen vollkommen guten Geschmack im Vortrage des Gesanges und selbst Kenntniss der Tonsetzkunst besitzt, ohne welches es nicht rathsam ist, einen einfachen Gesang auf obige Weise auszuschmücken, weil es sonst gewöhnlich auf eine Art geschieht, dass der Gesang mehr verliert als gewinnt. Wie aus einfachen Tonreihen, Verzierungen verschiedener Art entstehen können, zeigen die Beispiele a, b, c etc.

Vom Einüben und dem Vortrage der Passagen.

1) Zuerst wird jedes von den folgenden Beispielen ganz langsam geübt, nach und nach aber immer schneller, bis zum Zeitmaasse des Presto. 2) Der Ton darf anfangs weder zu stark noch zu schwach seyn. 3) Hat der Sänger schon ziemliche Fertigkeit, dann werden die Noten derjenigen Beispiele, welche nicht besonders mit Schleif- oder Stosszeichen versehen sind, abwechselnd geschleift und abgestossen. Bei ersterer Art wird der Vocal nur bei dem ersten Tone angegeben und auf die folgenden Noten ausgedehnt, im letztern Falle aber wird er bei jeder Note ganz leicht wiederholt. 4) Kein Theil des Mundes darf beim Passagen singen bewegt werden; er muss ganz in der Lage wie beim Scalasingen gehalten seyn, d. h. so geöffnet werden, dass jeder Ton nach seinem Laute rein erklingt. 5) Bei aufsteigenden Passagen müssen die Töne in der Regel allmählig verstärkt werden; bei absteigenden aber die Stärke etwas abnehmen. 6) Eben so können sie wechselnd ganz forte, mezzo und piano vorgetragen werden. 7) Man bestrebe sich, die erste Note rein zu intonieren, und ihr etwas mehr Nachdruck zu geben, sonst läuft man Gefahr, die ganze Tonreihe unrein zu singen. 8) Der Sänger gebe sich Mühe, jeden Ton auch bei geschleiften Coloraturen — deutlich herauszuheben und keinen zu verschlingen, was besonders beim schnellen Tempo so oft zu geschehen pflegt. 9) Zuerst werden alle Beispiele auf die Vocale „a, e und o“, dann aber auf die unterlegten Sylben geübt, damit der Sänger auch mit dem Einlegen anderer Laute Uebung und Fertigkeit erhält. 10) Die folgenden Beispiele können mit den Discant-, Alt-, Tenor- und Bassisten eingeübt werden, nur versteht es sich von selbst, dass Alt- und Bassisten nur so weit in die Höhe singen, als ihre Stimmen es erlauben. Für diese könnten die Uebungen auch in A oder G gesetzt werden.

Vom Athemholen bei Passagen.

Eine der grössten Schwierigkeiten ist das Athemholen bei Passagen. Hierin muss der Schüler vorzüglich gewöhnt werden, denselben so lange als möglich an sich zu halten, und denselben so schnelle als möglich zu nehmen, um nicht zu viele Töne zu verlieren. Früh-

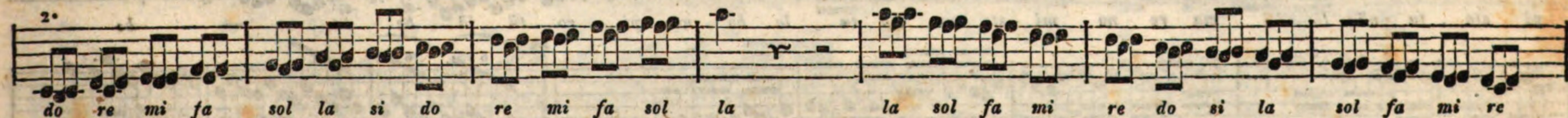
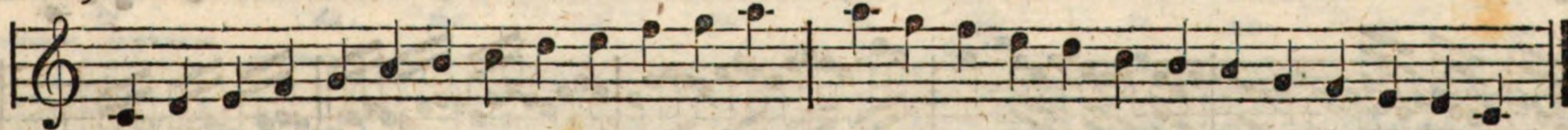
zeitige Uebung, wozu man im I. Thl. dieses Lehrbuches viele Beispiele findet, wird den Sänger hiezu fähig machen. Die wichtigsten Vortheile dabei sind: 1) Nehme der Schüler vor allen schnell gehenden Figuren, jedesmal frischen Athem. 2) Uebersehe er vorher, wie weit er mit diesem ausreicht, um nicht im Tone schwach zu werden, oder an ungeeigneten Stellen denselben nehmen zu müssen. 3) Stosse er bei dem ersten Tone nicht zu viele Luft aus, sondern suche selbe so lange als möglich an sich zu halten. 4) Uebe er sich recht oft bei Stellen, wo es auch nicht nothwendig ist, recht schnelle und unmerklich Athem zu nehmen, was leichter geschehen kann, wenn man denselben nicht ganz ausgehen lässt. 5) Kommen in den Läufen hie und da Noten von längerem Werthe vor, so wird jedesmal bei diesen Athem genommen und ihr Werth verringert. 6) Bei Figuren von gleich schnellen Noten wird jener Ton ausgelassen und Athem genommen, welcher am wenigsten den Sinn des musikalischen Gedankens stört, z. B.:



Da es für den noch ungeübten Sänger schwer ist, jene Stellen, wo am füglichsten Athem genommen werden kann, herauszufinden, so bestimme selbe der Lehrer, und halte strenge darauf, dass der Schüler die bisher angeführten Vortheile sich angewöhne und benütze.

Die folgenden Beispiele sollen auch dazu dienen, die Kopf- und Brust-Stimme immer mehr zu vereinigen und deren Uebergang unmerklich zu machen. Eben so kann der Lehrer zu Cadenzen etc., die für den Schüler geeignetsten Passagen herauswählen und einlegen lassen. Uebrigens wird dem Lehrer und Schüler sehr anempfohlen, auf die Einübung der folgenden Beispiele grossen Fleiss und Mühe anzuwenden, um der Stimme Leichtigkeit und Biagsamkeit anzueignen. Es wird jedoch dem Ermessen des Lehrers überlassen, ob er alle angeführten Uebungen dem Schüler zum Einstudieren vorlegen will oder nicht.

a)



4. da po me ni tu me ni po da me ni po tu ma ne ti po tu

6. la pa me ni po tu ne da po tu me ni po tu la be

7. do re mi fa sol fa la sol mi do la fa re do da me ni

9. po tu la la be ni po tu la da po me

10. ni po tu po ut la be ni po tu

b)

11. da me ni po tu la be da me ni po tu da me ni po tu la be da me ni po tu ra me

12. pi sto tu nã lü bü ma re no mi sto re ma tu le bo na pi ro tü lü be la be

13. ro tu be ro tu sta me ni po tu be la

14. 6 6

15. sta me ni po tu be la ro ne mi fa pu no si da me tu la be tu la me ni po tu

16.

la si no pu re fa do me ra tu la do me

17.

ra pa do re si la do re tu da me

18.

ni po tu la be da me ni be tu po me tu da po ni tu la da me ni po tu la

19.

lä pō rū po na me ni ro tu dā mō nū po ra da me ni po tu la

20.

be ne tu po sta re sta ne pi ro tu ni po tu la me

21.

ro pi tu da me ni po tu la be na da me da me

22.

ni po tu la be tu po na be me ni po

23.

tu la be da me ni po tu la be da me ni po tu da me

c)

ni po tu la be da me ni po

do ri me fa tu la si do
 re la la sol fa mi re do si la sol fa mi do da me ni po tu
 da me ni po da me ni po tu la ba da me ni
 da me ni po tu la me da po tu do re mi fa tu re
 mi do re mi la sol fa mi re do si la
 sol fa re do da me ni po tu la me ni po
 tu la po tu ni da me po tu ni po ta
 po me pi tu la be ri po tu la be po me ni tu la be ri po tu la be ni po da me ni po tu la
 be da me ni po tu da me ni po tu la be da me ni po tu la sta re
 si bo tu na pu ro fa ni la pe sti ro du

32.

mö - gü - ta - po - re do - re - mi - fa - sol - la - si - tu -

re d) mi - la - sol - fa - mi - re - do - si - la - sol - fa - do

33.

pa - de - bo - zu - ri - pã - nõ - stã - la - pe - si - ro - bu - lã - mi - re - pi - nõ - da

34.

do - re - mi - fa - sol - la - si - do - re - do - si - la - sol - fa - mi - re

35.

do - si - ut - da - me - ni - po - tu - la - be - ru - sta - nõ - po - de - pi - tu

36.

la - be - ni - po - tu - da - me - ni - po - tu - la - be - da - me -

37.

mi - po - tu - la - be - da - me - ni - po - tu - do - re -

mi - fa - sol - la - si - tu - la - sol - fa -

mi - re - do - si - la - sol - fa - do

e)

38. da me ni po tu la be da me ni po tu la be da me

39. 6 ni do re mi fa sol la si do la sol fa mi re do

40. si la sol do 41. da me ni po tu la be da me ni po tu

42. la be da me ni po tu la be da me ni po tu la da me ni po tu la be da

43. me ni po tu la do re mi fa sol la si do re mi fa sol la sol

44. fa mi re do si la sol fa mi re do da me ni po tu la be

45. da me ni po tu la be da me ni po tu

46. do re mi fa sol la si do re sol la sol fa mi re do si la

47. sol fa do da me ni po tu me ni

46. po - tu - la da - me - ni - po - tu - la - be -

47. da - me da me ni po - tu - la - be - da - me

ni po da me ni po tu la be da

48. da me ni po tu la be da da

me ni po tu la be da da me

49. ni po tu la be da da me me ni

ni po po tu tu la la be be da da

50. po da me me ni ni po po tu | tu

51. la la be be da da po ni tu la da me me

ni ni po po tu tu la la be be

da da me me ni ni po po tu tu

la la be be da da me me ni ni

po po tu tu la la be da me me

ni ni po po tu tu la la be be

da da me ni po tu la be da me

ni po da me me ni ni po po tu tu la la me me ni

po tu da me me ni ni po po tu tu la be ni ni po po tu

da me ni po tu la me po ni tu la me ni po tu la

be da me me ni ni po po tu tu la

la be be da da me da me me ni ni

po po tu tu la la be be da do po
pa po me di no
pu no da sto me ni pa sa
no da me
ni po tu la be da me ni
po tu la be da da me ni
po tu la be da me ni
tu la be po da me ni
po tu la be

Zweistimmige Uebungen in Passagen etc.

1. da me ni po tu la da me ni po da me ni po tu la da me

da me ni po tu la da da me ni po tu la da me tu la

ni po tu la da me ni po tu la da me ni po tu la be da me ni po

da me ni tu da me ni po tu la da me tu la be da me ni po

tu da me ni po tu la be da

tu da me ni po tu la be da me ni po be

be ni po tu la da me ni po tu la

ni po tu la da me ni po tu la be

da me da me po tu la da po

da me ni da me ni po tu la da me ni po tu la

me ni po tu da me ni po da me ni - po tu la be da me po tu la be da me ni po tu la

da be la - me ni po tu la da - me po tu la be da me ni po tu la

be - da me ni so tu me al ir po na tu me ni re fa - mi fa - mi po tu re na

be - da me ni so tu me al ir po tu me ni re tu fa - tu fa - po tu re na

ste po tu se la be da me ni po tu la da me ni

ste po tu se la be da me ni po tu la da me ni

po tu la be da me da me

po tu la be da me da me

po tu la be ni po tu la da

po tu la da

be no tu da me ni po da me ni po tu la be da me ni po tu la
 be no tu da me ni po da me ni po tu la be da me ni po tu la
 be da me ni po tu la be da me ni po tu da ni po
 be da me ni po tu la be da me ni po tu la da ne po
 ni tu be da ni po tu la be da me
 ni tu be da ni po tu la be da me
 do se ri po ne pa da me ni si pa
 da se ri po ne pa tu me ni po la me so tu me sta si
 tu ne po tu la be
 me pa no di pa tu me si ra ne po tu po tu la be

12. *se di po ri sta pa tu mi se di pa* *ne sti po*

13. *se di po ri sta pa tu mi se di pa* *tu la be da me ni po*

tu la be tu be la

tu la po tu la be pa be da me ni po tu

tr

po tu la

la be si po tu la

Uebungen in Passagen von verschiedenen ältern und neuern Componisten mit beigelegter Generalbass-Begleitung.

I. *Andante* von Righini.

Ge-sang ver-schönt das Le-ben, denn Freu-de liebt Ge-sang. Er weiht den Saft der Re-ben zum rei-nern Göt-ter-

trank; er wiegt in ban-gen Her-zen den Geist des Grams zur Ruh'; er singt in mun-tern Scher-zen uns heit-re Weis-heit zu.

Var. 1.

Uns lehrt der Reiz der Lie - der die Spra - che der Na - tur, kaum kehrt der Früh - ling wie - der, so füllt Ge - sang die

Flur, dann schluchzet Phi - lo - me - le ihr Lied am Wie - sen - bach und je - des Hö - rers See - le hallt ih - re Kla - gen nach.

Var. 2.

Der Zau - ber süs - sen Tö - ne ver - e - delt das Ge - fühl den zar - ten Sinn fürs Schö - ne weckt

Lied und Sai - ten - spiel ihr Ton weckt mild' - re Trie - be für frem - des Miss - ge - schick. Ge - sang nährt Men - schen - lie - be, und

Var. 3.

för - dert Men - schen - glück. Hier in der Freund - schaft Krei - se der Tu - gend zu - ge - sellt, hier ist Ge - sang für

Wei - se ein Ruf aus bess' - rer Welt; hier wo er man - che Bür - de, der Mensch - heit leich - ter macht, ja hier sey sei - ner

Wür - de dies Fest - lied dar - ge - bracht.

Nro. 2. Allegro. von Cimarossa.

Der hol - de Früh - ling lä - chelt wie - der, so mild und schön, fröh - lich tö - nen uns' - re Lie - der auf Be -

erg, Thal und Höh'n! Der Frühling lä - chelt wie - der lä - chelt mild und schön, so schön

der Früh-ling lä chelt hold und schön.

Nro. 3. Vivace von Graun.

Singt dem gött - li - chen Pro - phe - ten, dem gött - li - chen Pro - phe - ten, der den Trost vom Him - mel brin - get,

dass der Geist sich auf - wärts schwin - get! Er - den - söh - ne singt ihm Dank! Er - den - söh - ne singt ihm Dank! singt ihm

Da
6
4

ak! Singt dem gött li-chen Pro-pheten Er-den-söh-ne

Nro. 4. Allegretto, von Caraffa.

singt ihm Dank, singt ihm Dank!

Noch spricht des Mit-leids Stim-me, die mei-ne Ra-che hem-met: durch mei-ne A-dern strö-met noch

treu-er Freund-schaft Glück, Zu has-sen den ver-mag ich nicht, der mich so tief be-trübt, nein . . und mei-nes Her-zens Schwäche spricht,

wie sehr ich ihn ge-liebt,

NB. Die Begleitung für die rechte Hand wird eine Octave höher gespielt.

Noch spricht des Mitleids Stim me, die mei-ne Ra-che kennt, durch mei-ne A-der-strö met noch treu-er

Freund-schaft Glück zu has-sen den ver-mag ich nicht, der mich so sehr be-trü-bt und des Her-zens Schwäche spricht wie ich ihn ge-

Var. 2.

liebt. Noch spricht des Mit-leids Stim me, die mei-ne Ra-che hem-

met. Zu has-sen, den ver-mag ich nicht, der mich so sehr be-trü-bt und mei-nen Her-

zens Stim-me sprich wie sehr ich ihn ge-lie-bt,

Coda.

Zu has-sen, den ver-mag ich nicht, der mich so tief be-trübt, zu has-

sen ver-mag ich nicht, der mich so tief, der mich so tief, der mich so tief be-trübt,

Ich glaube dem Lehrer und Schüler hinreichenden Stoff zur Erlangung einer geläufigen Fertigkeit im Gesange, durch die in diesem Abschnitte enthaltenen Beispiele, gegeben zu haben. Es liegt nun lediglich bei ihnen, sie gehörig zu benützen, und durch immerwährende Wiederholung die Kehle und die andern hiezu erforderlichen Stimmorgane geschmeidig und zum Vortrage von allen Arten Rouladen biegsam zu machen. Möchten sie nie vergessen, dass nur zweckmässige und tägliche Uebung dem Sänger diese Kunstfertigkeit verschafft! Der Lehrer nehme übrigens Rücksicht auf Körper-Constitution und den Umfang der Stimme seines Schülers, damit er durch zu lang anhaltende Uebung weder der Gesundheit noch der Stimme schade. Er lasse seinen Zögling ja nicht höher singen, als dieser ohne zu grosse Anstrengung im Stande ist; eben so suche er nicht zu frühe den Umfang der Stimme zu erweitern. Bei Knaben kann es mit dem 11ten oder 12ten, und bei Mädchen erst mit dem 13ten oder 14ten Jahre mit Vortheil geschehen. Töne ohne Klang und Rundung, welche nur ausgepresst und grillend hervorgebracht sind, taugen nie und müssen daher, wo möglich, vermieden werden. Es sollen desswegen dem Schüler auch nur solche Parthieen gegeben werden, die dem Umfange seiner Stimme angemessen sind.

III. ABSCHNITT.

Uebungen und Lehren, um den Sänger zu einem schönen und geschmackvollen Vortrage zu bilden.

Es reicht für den Kunstsänger noch nicht hin, wenn er auch im Stande ist, richtig und taktfest vom Blatte zu singen, und wenn er die grösstmögliche Fertigkeit im Vortrage von Rouladen etc. besitzt. Allerdings hat er durch diese angeeignete Fertigkeiten viel gewonnen und sich durch dieselben die Hauptmittel errungen, durch welche er vollends zum Ziele des Kunstsängers gelangen kann. Er hat das Gebäude fest und sicher aufgeführt, allein es fehlen noch die innern und äussern Verzierungen desselben, und ohne diese steht es für das Auge immer noch als Steinmasse da. Es gehört noch so manche Mühe und Anstrengung dazu, um den Schutt und die Gerüste wegzuräumen und viel Verstand und guter Geschmack, um am rechten Orte jene Verzierungen anzubringen, durch welche das Ganze erst herausgehoben und nach dem Plane des Baumeisters dargestellt wird. So ist es auch beim Gesange. Obwohl die Kenntnisse und Fertigkeiten des I. und II. Abschnittes den Sänger dahin führen, Singstücke nach den vorgezeichneten Noten richtig und fertig vorzutragen, so ist aber noch unendlich viel nöthig, um den Gesang so zu geben, wie der Text und Componist denselben verlangen. Es ist freilich nicht möglich, über alles, was zum schönen Vortrage gehört, Regeln und Lehren anzuführen, indem oft nur das eigene Gefühl den wahren und ächten Ausdruck, das Seelenvolle und Innige des Gesanges zu geben im Stande ist. Es geht daraus hervor, dass dem Sänger auch eine höhere, geistige Bildung nicht mangeln darf, und besonders sein ästhetisches Gefühl frühzeitig entwickelt und richtig geleitet werden muss.

Vom schönen Vortrag überhaupt.

Unter dem Ausdruck „schönen Vortrag“ versteht man in der Musik die Kunstfertigkeit, einen Gesang so zu geben, wie er nach dem Gefühle des Gebildeten und Kunstkenners gegeben werden soll. Um diese zu erlangen, ist voraus nothwendig, dass der Sänger richtig trifft; eine reine Aussprache gewöhnt ist; alle musikalischen Zeichen, welche zur Verzierung des Gesanges vom Componisten gesetzt werden, kennt und auszuführen vermag; jedem Worte den Ausdruck zu geben weiss, welchen es erheischt; und endlich so viel Geschmack besitzt, um am rechten Orte die passendsten Verzierungen selbst anzubringen.

Vom Ausdruck im Gesange.

Hierunter versteht man vorzüglich die Stärke oder Schwäche des Tones, womit die Worte des Gesanges belegt werden. Der Sänger muss genau mit dem Inhalte und der Handlung des Textes bekannt seyn, und jene Worte und Sätze, welche einen kräftigen Ausdruck verlangen, mit starken, so wie jene, welche einen sanften Charakter andeuten, mit schwächern Tönen vortragen. (Hierüber in der Folge noch ausführlicher.)

Uebungen in den verschiedenen Graden der Stärke und Schwäche der Töne.

Schon im I. Theile dieses Lehrbuches wurden die fünf Grade von Stärke der Töne durch mehrere Beispiele erläutert und geübt. Allein für den Kunstsänger ist diese Aufgabe zu bedeutend, als dass in dem Abschnitte vom schönen Vortrage nicht noch besondere Beispiele und Lehren folgen sollten. Die Zeichen dieser Abstufungen von Stärke und Schwäche kennt der Schüler. Der Lehrer lasse nun zur genauen Unterscheidung des Ohres, zuerst einzelne Töne *pianissime*, *piano*, *mezzo*, *forte* und *fortissime* vortragen. Haben die Schüler den Unterschied und die Grade von Stärke und Schwäche nach Verhältniss ihrer Stimmen kennen gelernt, so übt er verschiedene Tonleitern in eben diesen Abwechslungen und zuletzt mehrere Beispiele vom I. und II. Abschnitt dieses Lehrbuches. Beim *piano* und *pianissime* mache der Lehrer seine Schüler aufmerksam, dass sie anfangs den Ton nicht zu tief ergreifen oder nach und nach mit der Stimme fallen, was gewöhnlich der Fall ist, besonders in schnellem Tempo oder bei springenden Tönen. Viele Uebung erfordert es auch, in hohen Tönen das *piano* richtig zu geben. Beim *forte* und *fortissime* darf der Ton durchaus nicht überschrien werden; junge Leute thun diess gerne und machen dadurch aus dem Gesange ein Geschrei. Der Lehrer lasse sie nie diese Untugend angewöhnen. In den folgenden Beispielen, wo alle diese Zeichen verschieden auf einander folgen, sehe der Lehrer sehr darauf, dass sie genau ingehalten werden. Er halte seine Schüler an, das *piano* oder *mezzo* nicht zu stark zu nehmen, weil sonst das *forte* zu wenig Kraft erhalten würde. Je nachdem der Schüler eine starke oder schwache Stimme besitzt, muss er das *mezzo* mehr oder weniger schwächer oder stärker nehmen. Das *pianissime* darf kaum hörbar erklingen und erfordert vorzügliche Uebung.

Da man leider an so vielen Orten, sowohl auf grössern als kleinern Chören, sehr selten, besonders im Tutti-Vortrag, die nöthige Aufmerksamkeit diesen, dem Gesange erst Schatten und Licht gebenden Zeichen schenkt, so empfehle ich den Hrn. Lehrern besonders beim Einstudieren mehrstimmiger Musik die genaue Beobachtung derselben. Wenn es nicht schon mit allem Eifer in der Schule angewöhnt wird, so beobachten die Sänger in der Folge sehr selten diese Zeichen, und ihr Gesang wird dadurch monoton und die Composition selbst verliert die so wesentliche Schattierung, oft den ganzen, ihr dadurch eigenthümlichen Charakter. Es ist also Pflicht des Lehrers und Schülers, mit allem Fleisse nach den vorgeschriebenen Graden von Stärke und Schwäche die Gesänge einzustudieren.

The musical score consists of eight staves, arranged in four pairs. Each pair represents a different tempo and dynamic exercise. The first pair is labeled 'Allegro. 1.' and 'Adagio. 2.'. The second pair is labeled 'Allegro 1.' and 'Adagio 2.'. The third pair is labeled 'Andante 3.' and 'Andante 3.'. The fourth pair is labeled 'Moderato 4.' and 'Moderato 4.'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (*f*, *p*, *ff*, *m*, *pp*) to illustrate the different degrees of strength and weakness of the tones.

pp m f p ff

pp m f p ff

Allegro 5.

ff pp m f p ff

ff pp m f p ff

Larghetto 6.

p f p ff m pp

p f p ff m pp

Mästoso 7.

f p m f

f p m f

*Mästoso 7.**Vivace 8.*

pp f p f p m f ff pp m f

pp f p f p m f ff pp m f

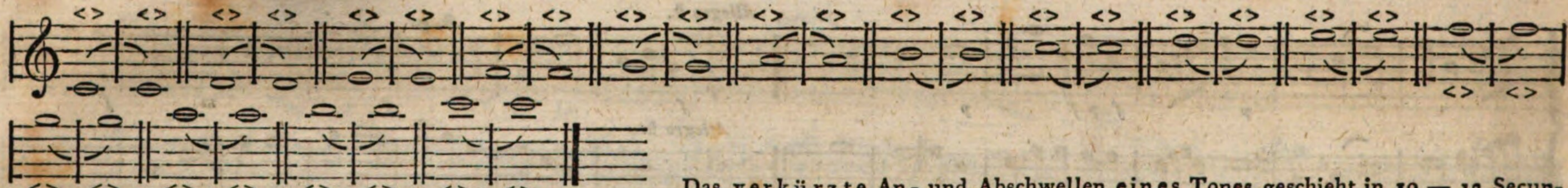
Allegro 9.

Uebungen in den verschiedenen Arten des An- und Abschwellens eines oder mehrerer Töne.

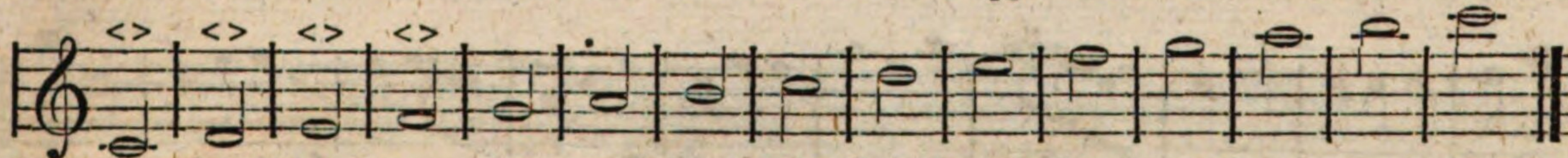
Ein vorzügliches Mittel, dem Gesange besondern Reiz und Wohllaut zu geben, und dabei die Zartheit, Kraft und Fülle der Stimme hören zu lassen, findet der Schüler im An- und Abschwellen der Töne. Es ist dieses aber nicht nur eine der schönsten Verzierungen des Gesanges, sondern zugleich auch das beste Mittel, die Stimme des Sängers zu bilden, daher muss es nochmal wiederholt, und kann den Lehrern und Schülern nicht genug an's Herz gelegt werden, dass sie vor dem Beginne einer jeden Singstunde die nächste Uebung mit grösster Sorgfalt executieren. Jeder Ton wird von dem leisesten pianissime ganz langsam bis zum fortissime, und von diesem eben so wieder zurück bis zum pianissime an- und abgeschwellt. Der Lehrer trage Sorge, dass der Uebergang vom pianissime zu piano, mezzo und forte nicht zu rasch geschieht. Der Ton wird ungefähr 20 Secunden ausgehalten, und in dieser Zeit nach angegebener Weise vorgetragen. So wie er kaum hörbar beginnt, eben so muss er sich wieder verlieren. Das Fortissime, bei welchem der Sänger aber ja nicht zu viele Luft ausstossen soll, muss mit der grössten Kraft der Stimme ertönen. Beim Athemholen zieht der Sänger den Bauch langsam ein, und lässt die Luft nur ganz langsam ausströmen, bis der Bauch wieder die gewöhnliche Lage hat. Der Mund muss wohl geöffnet werden, und in der nemlichen Stellung bleiben.

Es wird mit a, o und e vocalisirt.

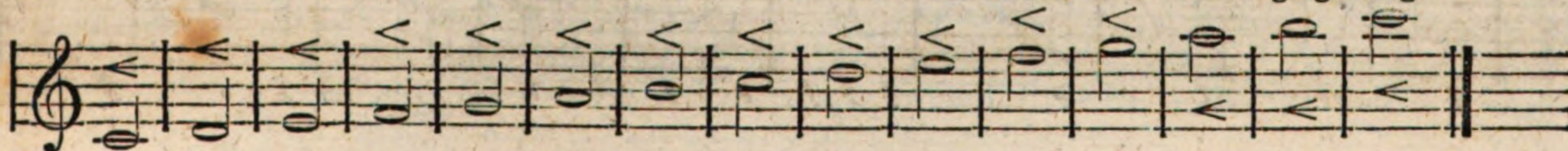
Eine weitere Uebung ist für den Sänger das doppelte An- und Abschwellen eines Tones. Es besteht darin, dass ein Ton vom pp. zweimal bis zum ff. geschwellt und mit pp. geendet wird. Hier sollte wo möglich der Ton noch länger als 20, ungefähr 30 — 36 Secunden angehalten werden; doch muss das An- und Abschwellen etwas schneller seyn, weil es zweimal geschehen muss. Das übrige wie oben.



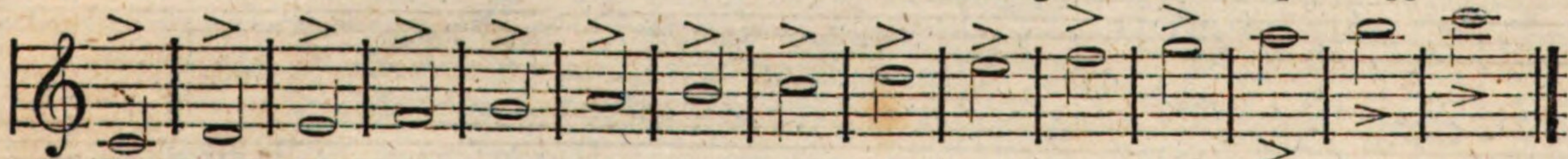
Das verkürzte An- und Abschwollen eines Tones geschieht in 10 — 12 Sekunden, wobei der Ton wie oben nur in kürzerer Zeit vom pp. zum ff. und von da wieder zurück erklingt.



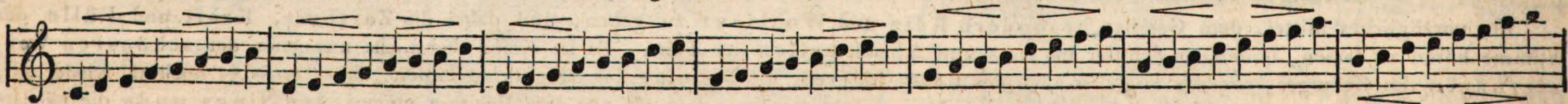
Es kann ein Ton in verschieden kurzer oder langer Zeit bis zu einer gewissen Stärke angeschwollen werden, welcher dann mit f oder ff. endet. Der Lehrer übe dieses Anschwollen in 4, 6, 8, 10 und 12 Sekunden. Bei kürzerer Zeit können zwei Töne in einem Athemzuge gesungen werden.



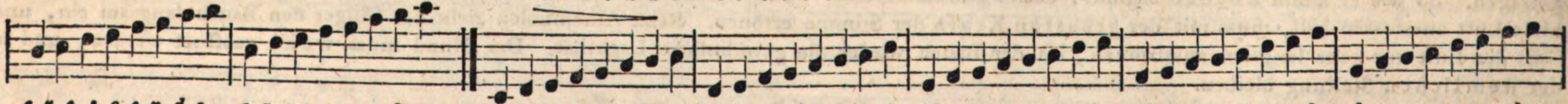
Auf die nemliche Weise kann auch ein Ton abgeschwollen werden, welcher dann mit f. oder ff. beginnt und mit p. od. pp. endet. Das übrige wie oben.



Schwieriger ist für den Sänger das An- und Abschwollen mehrerer auf einander folgender Töne, besonders wenn diese als springende Intervallen oder mit verschiedenem Zeitwerthe erscheinen. Der Lehrer übe folgende Beispiele mit Sorgfalt, und achte sehr darauf, dass nur allmählig der Ton verstärkt und geschwächt werde. Es kann im langsamen und schnellern Zeitmaasse geschehen.

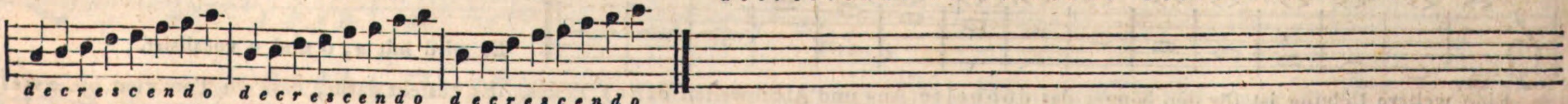


crescendo crescendo crescendo crescendo crescendo



crescendo crescendo

decrescendo decrescendo decrescendo decrescendo



decrescendo decrescendo decrescendo

Eine ähnliche Verzierung, welche gewöhnlich mit fp. (forte piano) oder pf. (piano forte) bezeichnet wird, drückt ebenfalls ein Ab- oder Anschwollen des Tones aus, welches jedoch kürzer geschieht, als in obigen Fällen. Eben so gehört das „*crs. il f.*“ zu diesem Vortrage. Dem

Sänger muss bemerkt werden, dass die Componisten nicht immer obige Zeichen zu setzen pflegen, sondern es dem Geschmacke des Sängers überlassen, dieselben am rechten Orte und zur rechten Zeit anzuwenden. Da ein Gesang, wenn nicht besondere Zeichen angegeben sind, nie mit gleich starker oder schwacher Stimme vorgetragen werden soll, sondern immer schwebend und schwelend erklingen muss, so liesse sich in Bezug auf obige Zeichen folgende Regel fest stellen: jede Note von längerem Werthe wird an- oder abgeschwellt, oder beides zugleich; Noten von kurzer Dauer werden, wenn sie aufwärts gehen, an-, und wenn sie abwärts steigen, abgeschwellt. Es muss jedoch hierüber sowohl der Inhalt des Textes, als auch die Art der Composition in Anschlag gebracht werden und entscheiden, ob es geschehen kann oder unterbleiben muss.

Der Schüler denke sich die folgenden Beispiele als unbezeichnet, und er kann dann ersehen, wo und auf welche Art diese Zeichen angebracht werden können, um sie in der Folge selbst anwenden zu lernen.

Handwritten musical score for a piano piece, featuring multiple systems of staves with various tempo markings and dynamic instructions.

Tempo and Dynamic Markings:

- Andantino 1.** (First system)
- Andantino 1.** (Second system)
- Adagio 2.** (Third system)
- Adagio 2.** (Fourth system)
- Allegro 3.** (Fifth system)
- Allegro 3.** (Sixth system)

Dynamic Markings: *p* (piano), *f* (forte), *p* (piano), *f* (forte).

Key Signature: One sharp (F#).

Time Signature: 3/4.

Notation: The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

Andante 4.

Allegro 5.

Larghetto 6.

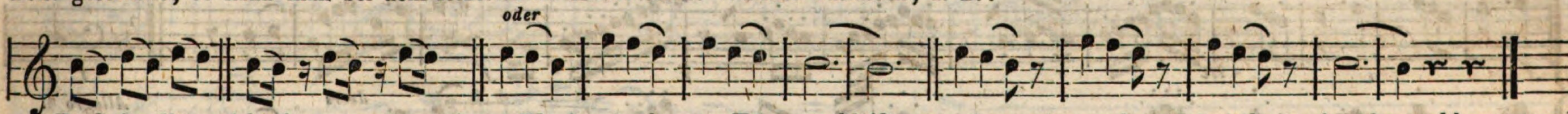
Adagio 7.



Da in allen folgenden Uebungsbeispielen diese Zeichen angebracht werden können, so werden diese wenigen Exempel als Vorübungen genügen.

Uebungen im Schleifen, Abstossen und Markieren der Töne.

Eine sehr angenehme und gefällige Wechselung im Gesange bringt das Schleifen und Abstossen — meistens schnell gehender — Noten hervor. Die Zeichen hievon — welche der Schüler schon im I. Thl. kennen lernte — werden vom Componisten am öftesten — doch nicht immer — selbst gesetzt. Da, wo sie nicht angegeben sind, entscheidet der Inhalt des Textes und die Art der Composition, ob ersteres oder letzteres, oder beides wechselnd angebracht werden kann. Das Schleifen wird bei sanftem Charakter, das Abstossen aber bei lebhaften Stellen, im Allegro etc. angewendet. Es können entweder nur zwei, drei, vier oder aber viele Töne mit einander verbunden, zusammengezogen, geschleift werden. Eben so kann es mit starker oder schwacher Stimme geschehen. Werden nur zwei oder drei Töne geschleift, so kann man bei dem letztern die Hälfte seines Werthes auslassen, z. B.:



Doch ist diess nicht immer anwendbar. Werden mehrere Töne geschleift, so müssen sie sanft und leicht aneinandergeschlossen, und darf nie zwischen solchen Stellen Athem genommen werden. Das Abstossen der Töne geschieht dadurch, dass man jeder Note nur die Hälfte des Werthes lässt, und mit einem leichten Stosse in der Kehle die Töne mehr oder weniger stark markiert, z. B.:



Beide Arten der Verzierungen werden, besonders im Chore, oft zu wenig berücksichtigt und ist desswegen vom Lehrer Pflicht, seine Schüler daran zu gewöhnen und frühzeitig zu üben. Eine verstärkte Art des Abstossens ist das „sforzato“ gewöhnlich mit „sf“ oder „rfz“ bezeichnet. Hier wird jeder einzelne Ton mit starker Kraft hervorgestossen.

Das Markieren der Töne wird nicht sowohl als Verzierung sondern vielmehr zur richtigen Haltung des Taktes erfordert. Jede gute Taktzeit wird nemlich — jedoch kaum bemerkbar — etwas mehr als die schlechte hervorgehoben, und so das Taktgewicht um so leichter erhalten. Auch hieran gewöhne der Lehrer seine Schüler, und sie werden um so schneller und mit leichter Mühe taktfest. Zuerst lasse der Lehrer aus dem I. und II. Abschnitte dieses Lehrb. Uebungen im Schleifen und Abstossen vortragen.



Handwritten musical score for piano, page 86. The score is organized into six systems, each consisting of two staves. The tempo markings and dynamic instructions are as follows:

- System 1:** *Andante 2.* (3/4 time). Dynamics: *p*, *crs*, *decrs*, *p*, *p*, *p*, *p*.
- System 2:** *Andante 2.* (3/4 time). Dynamics: *p*, *p*, *p*, *p*, *p*, *p*.
- System 3:** *Allegretto 3.* (2/4 time). Dynamics: *crs.*, *crs*, *f*, *m*, *m*, *m*.
- System 4:** *Allegretto 3.* (2/4 time). Dynamics: *f*, *m*, *m*, *m*, *m*, *m*.
- System 5:** *Allegro 4.* (C time). Dynamics: *f*, *m*, *f*, *f*, *f*, *f*, *decrs*, *f*.
- System 6:** *Allegro 4.* (C time). Dynamics: *f*, *m*, *m*, *m*, *m*, *m*, *f*.
- System 7:** *Moderato 5.* (6/8 time). Dynamics: *f*, *m*, *m*, *m*, *m*, *m*.
- System 8:** *Moderato 5.* (6/8 time). Dynamics: *f*, *m*, *m*, *m*, *m*, *m*.

Uebungen im Tragen (Portamento di voce) der Töne.

Von grösster Wichtigkeit ist für den Sänger das Tragen der Stimme. Diese willkührliche Verzierung des Gesanges — welche nie angezeichnet wird — gehört zu den schönsten und vorzüglichsten. Es geschieht dadurch, dass zwei Noten von grösserem Werthe und Entfernung, so mit einander verbunden werden, dass der nächst folgende Ton schon etwas früher, jedoch ganz leicht, *geschieht*;

voraus angesungen und dadurch dem erstern am Werthe etwas genommen wird, z. B.:

Diese Verzierung gibt dem Gesange leichten und fliessenden Zusammenhang, der Stimme schmeichelnde Biagsamkeit und lässt sich ohne besondere Schwierigkeiten ausführen. Die ersten Uebungen lässt der Lehrer — und zwar oft — mit der Tonleiter, in Terzen, Quartten, Quinten etc. vornehmen und dann erst mit den folgenden Beispielen. Von so grosser und angenehmer Wirkung diese Verzierung ist, so würde es doch eckelhaft und monoton erklingen, wenn man sie zu oft anwenden oder auf ungeeignete Weise — wie es nicht selten zu geschehen pflegt — vortragen würde. Hinsichtlich der Anwendung seye der Sänger sparsam und bedenke, dass alles, was zu oft wiederholt wird, am Ende langweilig und einförmig wird. Was den Vortrag betrifft, so darf diese Verzierung nicht anders, als wie oben angezeigt wurde, executirt werden. Viele Sänger machen hiebei den Fehler, dass sie den ersten Ton verlassen und von einem andern aus,

das Portamento machen, z. B.:

Diess darf nie geschehen. Eben so hässlich ist es, wenn sie statt des

nächst folgenden noch andere Töne zwischen hinein hören lassen was dem Gähnen nicht unähnlich wird. z. B.:



Vor diesen Fehlern hüte sich der Schüler und übe das Tragen der Stimme nur auf die Art, wie es hier angegeben ist:



Bei aufwärts steigenden Portamento wird der Ton verstärkt, abwärts aber etwas schwächer angegeben.

In den folgenden Beispielen sind die Stellen, wo es füglich angebracht werden kann, bezeichnet; der Schüler kann hieraus ersehen, wann und wo sie allenfalls angebracht werden können.

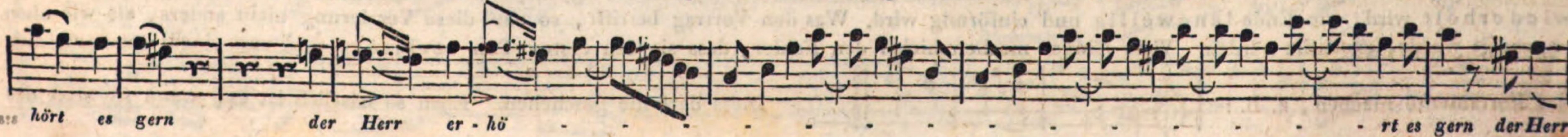
Andante 1. v. J. Haydn.



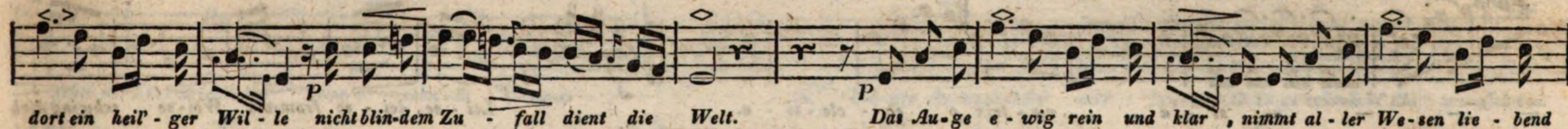
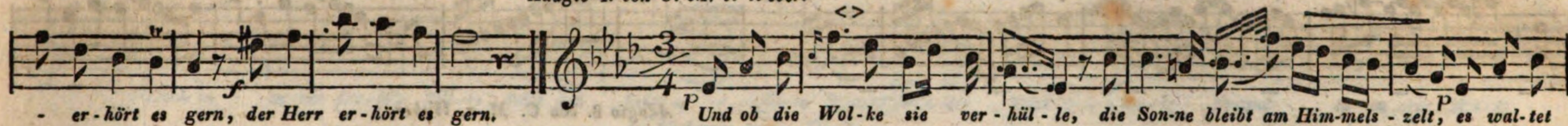
Allegretto 2. von Caraffa.

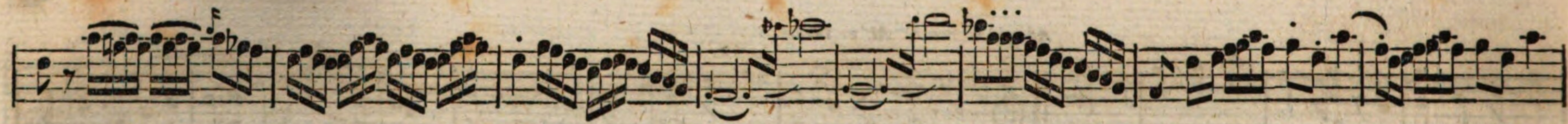


Allegretto 3. von Graun.



Adagio 4. von C. M. v. Weber.





Adagio 8. von C. M. v. Weber.



si - a vic - trix o ec - cle - si - a.

Lei - se, lei - se from-me Wei-se schwing dich



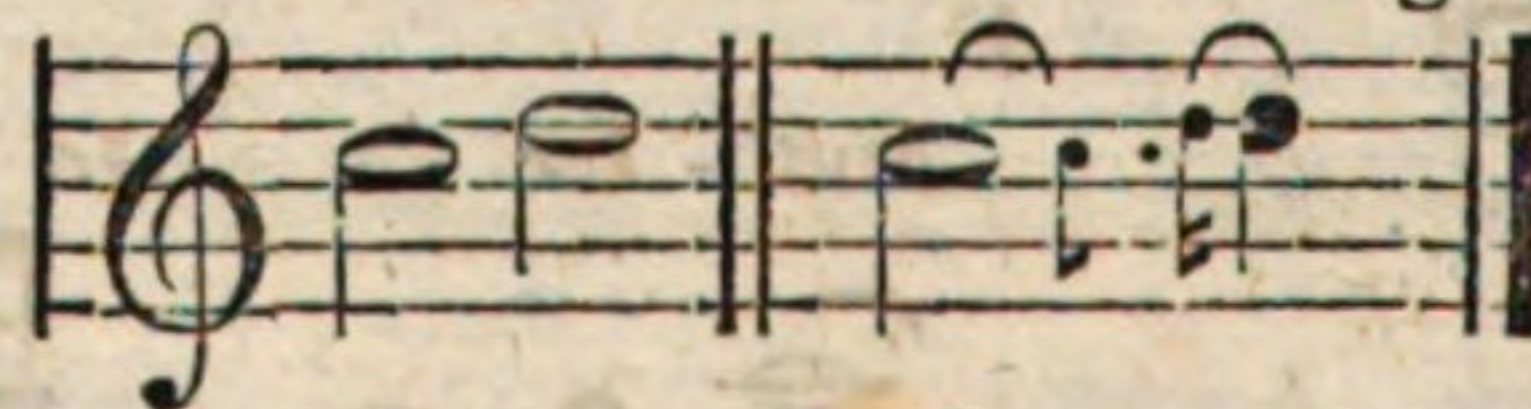
auf zum Ster-nen Krei-se! Lied er - schal - le, fei - ernd wal - le mein Go - bet zur Him-mels - hal - le.

NB. Für den Alt müssen diese Beispiele in andere Tonarten gesetzt werden.

Uebungen im Zurückhalten und im Ziehen (messa di voce) der Töne.

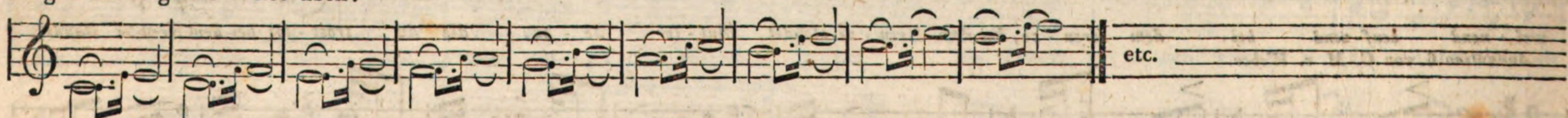
Eine dem Portamento entgegengesetzte Verzierung im Gesange ist das Zurückhalten der Töne. Statt dass der nachfolgende Ton, wie beim Tragen der Stimme es geschieht, voraus ergriffen und dem ersten am Werthe entzogen wird, so wird dem zweiten Tone an seiner

Zeitdauer entzogen und dafür der erste zurückgehalten, z. B.:



Dieses Zurückhalten wird hie und da durch

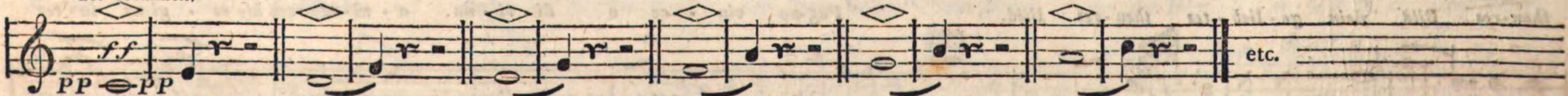
kleine vorgesetzte Nötchen, welche nicht als Vorschläge zu betrachten sind, vom Componisten selbst angezeigt, doch bleibt es meistens dem Sänger überlassen, es richtig anzuwenden. Die ersten Uebungen hierin lässt der Lehrer durch die Tonleiter, durch Terz-, Quart- etc. Fortschreitungen auf folgende Weise üben:



Der nächste Ton wird wie bei dem Portamento sanft angesungen und aufwärts verstärkt, abwärts aber schwächer vorgetragen.

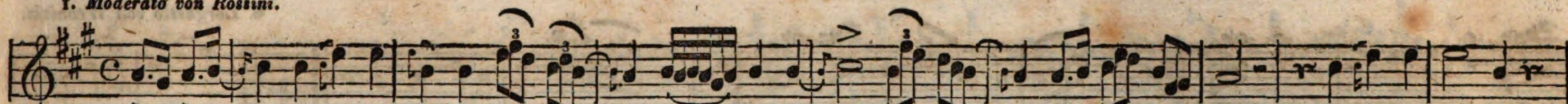
Das Ziehen der Töne unterscheidet sich von dem Portamento und dem Zurückhalten derselben dadurch, dass der nächste Ton nicht vorgenommen und der erste nicht zurückgehalten, wohl aber beide ganz sanft einander angeschlossen, und der zweite so zu sagen aus dem ersten herausgezogen wird. Der erste Ton wird, wenn er nicht von langer Dauer ist, stark genommen und abgeschwellt, so dass der zweite dann ganz pianissimo erklingt. Ist er von längerem Werthe, so wird er an- und abgeschwellt. Dies An- und Abschwollen kann indessen in verschiedenen Graden geschehen und es ist rätlich, dass der Lehrer es auch bald langsamer bald schneller seine Schüler üben lässt. Am Anfange werden auch diese Uebungen in Terzen, Quartan etc. auf folgende Weise geübt:

20. Secunden,



In den folgenden Uebungen kann der Schüler ersehen, bei welchen Stellen das Zurückhalten und das Ziehen des Tones angebracht werden kann.

1. Moderato von Rossini.

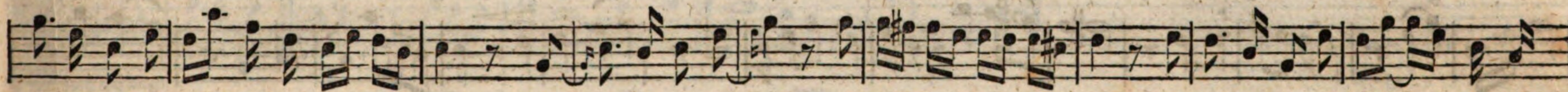


Doch in eu-er fro-hen Mit-te fehlt der heiss er - sehn-te Freund fehlt der heiss er - sehn-te Freund in eu-er Mit-te

2. Moderato von J. Haydn.

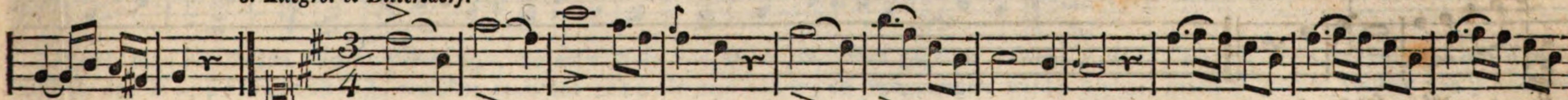


fehlt der Freund fehlt der heiss er - sehn-te Freund. In hol-der An-muth stehn mit jun-gem Grün ge-schmückt die wo-gich-ten



Hü-gel da die wo - gich-ten Hü - gel da. Aus ih - ren A - dern quillt in flies - sen - dem Kri - stall der kühl-en - de der kü - len - de

3. Allegro. v. Dittersdorf.

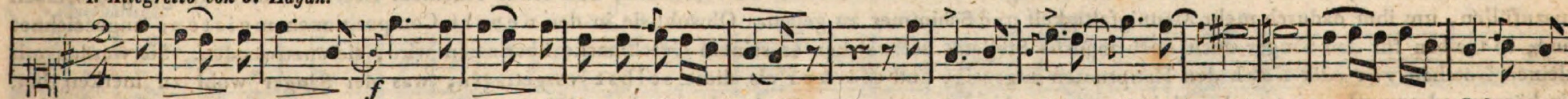


Bach her - vor. Pi - ae men - tes om - nes gen - tes la - to cor - de plau - di - te dul - ce mo - los im - plet



coe - los an - ge - li con - ju - bi - lant ja - su na - to no - bis da - to al - le - lu - ja ca - ni - te.

4. Allegretto von J. Haydn.



Ihr dun - keln Hain, ihr Berg und Thal, ihr Zeu-gen un-sers Danks er - tö - nen sollt ihr früh und spät von un - serm Lob - ge -



sang er - tö - nen sollt ihr früh und spät von un - serm von un - serm Lob - ge - sang.

5. Allegro von Graun.



Du Held auf den die Kö - cher des To - des aus - ge - leert du hö - rest den, der schwä - cher am Gra - be Trost be - gehrt du



willst du kannst sein Schutz - gott seyn, du Held, du willst, du kannst, du kannst

sein Schutzgott seyn du willst du kannst sein Schutzgott seyn, du willst, du kannst sein Schutzgott seyn. Ro - bo - ra o

Mar - tyr di - ve me - ri - to - rum nos tu - o - rum sta - bi - li suf - fra - gi - o sta - bi - li suf - fra - gi - o

me - ri - to - rum nos tu - o - rum sta - bi - li suf - fra - gi - o ro - bo - ra o Mar - tyr di - ve sta - bi -

li suf - fra - gi - o.

Für den Alt werden diese, so wie die nachfolgenden Beispiele in andere Tonarten transponiert.

Uebungen in den einfachen und doppelten Vor- und Nachschlägen (Appoggiaturen).

Unter allen Verzierungen im Gesange lassen sich die Vor- und Nachschläge am leichtesten ausführen. Sie sind für den Sänger sehr wichtig und haben den Zweck, verschiedene Stellen im Gesange leichter mit einander zu verbinden, und etwas scheinbar Leeres in der Bewegung desselben auszufüllen, um ihm dadurch mehr Mannigfaltigkeit und Schimmer zu geben. Obwohl sie in den neuern Compositionen meistens angezeichnet sind, so bleiben für den Sänger doch noch manche Stellen, bei welchen es seinem Geschmacke überlassen wird, sie anzuwenden. Sie werden mit kleinen Nötchen vor oder nach den Hauptnoten angezeigt und stärker als diese selbst vorgetragen, was der Sänger wohl zu merken hat. Sie können ober- oder unter den Hauptnoten angebracht werden; wenn sie oben stehen, können sie von einem ganzen oder halben Tone seyn; von unten angebracht, dürfen sie nur einen halben Ton betragen. Ferner können sie kürzer oder länger andauern; in der Regel erhalten die Vorschläge die Hälfte Werthes von der nächstfolgenden, und die Nachschläge die Hälfte Werthes von der vorhergehenden Note. Ausnahmen hievon — welche nemlich nicht so lange dauern — können von einem achtsamen Schüler leicht unterschieden werden. Beispiele von längern Vorschlägen:

Bezeichnung 1.

Ausführung.

Die auf den Vorschlag folgende Note wird ganz sanft und leicht an denselben angeschlossen.

Kurze Vorschläge können bei folgenden Stellen vorkommen, z. B.:



Hier wird der Vorschlag nur kurz und leicht angeschlagen und der nächsten Note angereiht.

Die Nachschläge sind gewöhnlich von kurzer Dauer, werden nur schwach vorgetragen und an die vorhergehende Note angeschleift. Sie werden nicht so häufig wie die Vorschläge angewandt, können aber wie dieselben sowohl in die Höhe als Tiefe und selbst in Sprüngen angebracht werden, z. B.:

Bezeichnung.

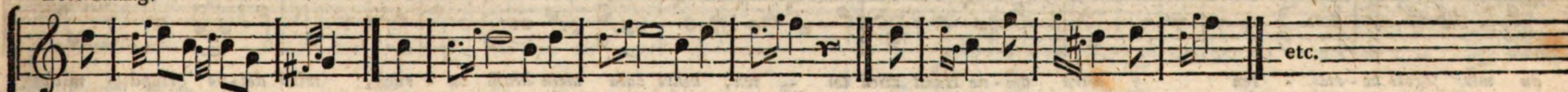


Ausführung.



Wenn man die beiden kurzen Vorschläge, die einer Note von unten und oben gegeben werden können, zusammen nimmt, so erhält man dadurch den Doppelvorschlag, welcher meistens schnell und schwach vorgetragen wird; hievon machen jedoch Stellen von ernstem Charakter eine Ausnahme, bei diesen wird dann die erste Note punktirt und folglich länger angehalten. Das nemliche kann geschehen, wenn der Doppelvorschlag mehr Entfernung als eine Terze beträgt, z. B.:

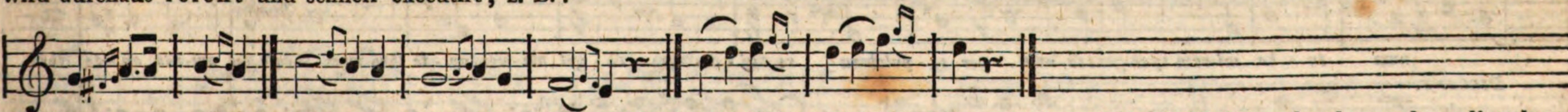
Bezeichnung.



Ausführung.



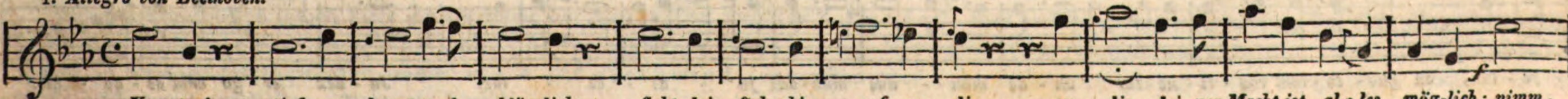
Der Doppelnachschlag wird gewöhnlich am Schlusse des Trillers angebracht oder bei stufenweis auf- und absteigenden Intervallen. Er wird durchaus leicht und schnell executirt, z. B.:



Im Chore und überhaupt im mehrstimmigen Gesange dürfen die Vor- und Nachschläge nicht willkührlich angebracht werden, diess kann nur im Solo-Vortrag geschehen.

In den folgenden Uebungen kann der Schüler beobachten, an welchen Stellen füglich Vor- und Nachschläge gut angewendet werden können, und sich dann an diese gegebenen Winke halten. Der Lehrer Sorge, dass sie auf die vorgeschriebene Weise vorgetragen werden.

1. *Allegro von Beethoven.*



Va - ter! tief ge - beugt und klüg - lich, fleht dein Sohn hin - auf zu dir, zu dir dei - ner Macht ist al - les mög - lich: nimm,

2. Adagio von Mozart.

nimm den Lei - dens - kelch von mir. Ah spon-se mi di - lec - te ve - ni sus - spi-rat te cor me-um ve - ni am-
 plec-ti te de - si - de - ro am-plec-ti te de - si - de - ro. Sunt sua-ves dul - ces sunt ca - te - na quas a mor-tu - us - in - y - cit sunt
 sua - ves sunt ca - te - na quas a mor - tu - us i - ny - cit qua a - mor

3. Andantino von Caraffa.

tu - us i - ny - cit. Für mei-ne Lei-den und her-be Qual kannst du nur Trost be - rei - ten, für mei-ne Lei-den kannst
 du mir Trost be - rei - ten wird dei-ne Hand mich lei - ten, kehrt bald mein Muth zu - rück, wird dei-ne Hand mich

4. Andante von Mozart.

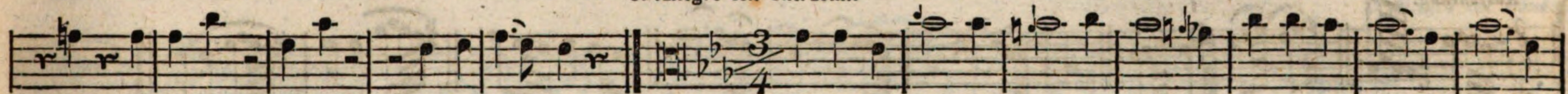
lei - ten kehrt bald mein Muth kehrt bald mein Muth zu - rück, ja, kehrt bald mein Muth, kehrt bald mein Muth zu - rück. ALT. — Tu - ba mi-rum spar-gens so -
 num tu - ba mi-rum spar-gens so-num per se - pulch-ra re - gi - o - nem co - get om - nes an - te thro-num co - get om - nes an - te thro-
 DISCANT.
 num. Mors stu-pe-bit et na - tu - ra, cum re - sur-get cre - a - tu - ra ju - di-can-ti re-spon-su-ra. Li - ber scrip - tus pro - fe-
 ALT.
 re - tur, in quo to - tum con - ti - ne - tur un - de mun - dus mun-dus ju - di - ce - tur. Ju - dex er - go cum se - de - bit.



quid quid la - tet, ap - pa - re - bit, nil in ul - tum re - ma - he - bit.

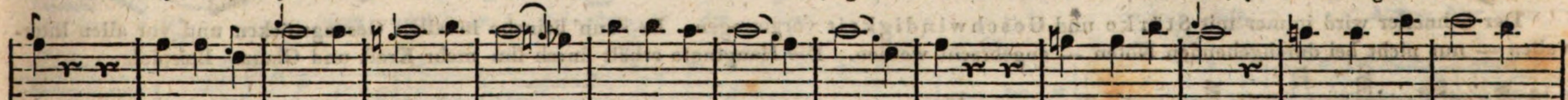
Quid sum mi - ser tunc dic - tu - rus quem pa - tro - num ro - ga - tu - rus,

5. Allegro von Cherubini.



cum vix ju - stus ju - stus tit se - cu - rus.

Ha, seg - ne Gott - heit! mein Be - stre - ben, ja krö - ne glück - lich mein Be -



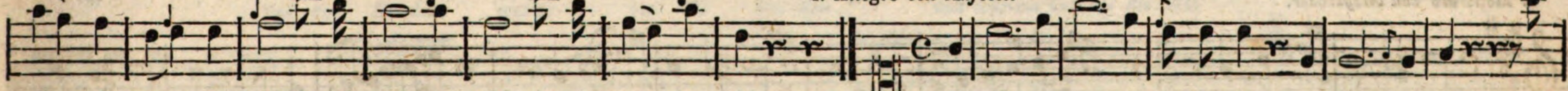
müh'n, schenk mir die Won - ne lass die Theu - ren mich den Ge - fah - ren ganz ent - zieh'n!

Ha! welch Ge - fühl! Ha! welch Ent - zü - cken



strömt durch die Brust regt mäch - tig sich, wenn die - se Stim - me lei - se ru - fet. Be - dräng - te Un - schuld ret - te ich be - dräng - te

6. Allegro von Anfossi.



Un - schuld ret - te ich ja sie ret - te ich, ja sie ret - te ich.

Fe - li - ces coe - li in - co - lae ac - cu - ri - te ac -



cu - ri - te ve - ni - te ac - cu - ri - te ve - ni - te

fe - sti - vo De - um car - mi - ne de vo - te ce - le - bre - mus ce - le -



mus ce - le - bre - mus.

Die schon früher geübten Verzierungen im Gesange muss der Schüler in diesen Beispielen selbst anzubringen wissen.

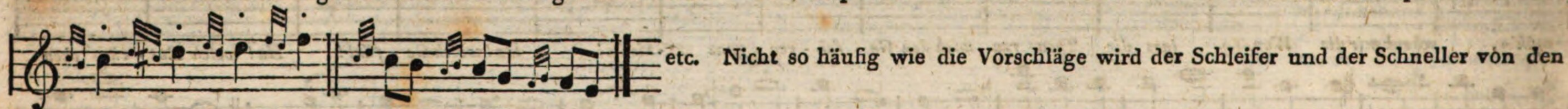
Uebungen in dem Vortrage des Schleifers und des Schnellers.

Mit den Vorschlägen haben viele Aehnlichkeit der Schleifer und der Schneller. Der erstere entsteht: a) wenn bei dem Doppelvorschlag die übersprungene Note ausgefüllt wird; b) vor Noten von Bedeutung in verschiedenen Tonentfernungen und manchmal auch punktiert. Er wird in feurigen Gesangstücken immer stark und geschwind, in sanften aber schwächer und langsamer ausgeführt, doch darf diess nie zu schleppend geschehen. Beispiel über:

Bezeichnung.



Der Schneller wird immer mit Stärke und Geschwindigkeit vorgetragen. Er kann beinahe in allen Gesangstücken und vor allen Intervallen — nur nicht bei durchgehenden Noten — angebracht werden. Die Hauptnote erhält durch ihn mehr Kraft und Glanz. Beispiele:



etc. Nicht so häufig wie die Vorschläge wird der Schleifer und der Schneller von den

Componisten angezeigt und daher ihre Anwendung gewöhnlich dem Sänger überlassen. Sie dürfen übrigens nur im Solo angebracht werden. In den folgenden Beispielen findet der Schüler solche zur Uebung. Als Vorübung kann der Lehrer beide in der Tonleiter und andern springenden Intervallen anwenden lassen.

1. Moderato von Meyerbeer.



O blick auf ihn her-ab den Un-schulds-en-gel, wie er dir lä-chelt, so lie-be-voll die Händ-chen



rin-get um Mit-leid fle-het, dass die Un-glück-li-che du nicht mehr has-sest, Gna-de ge-wäh-rest

2. Allegro Moderto von Mercadante.



dem ar-men Va-ter Gna-de ge-wäh-rest Gna-de ge-wäh-rest dem theu-ren Va-ter. Dem heis-sen

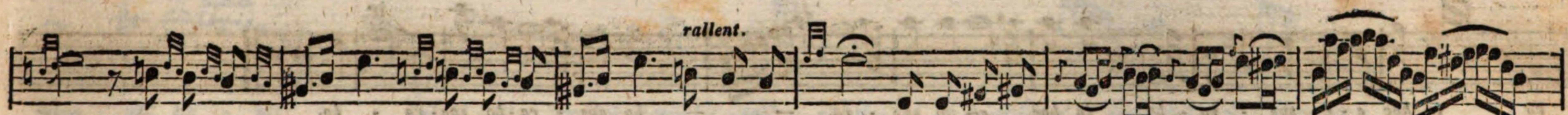


Fle-hen wird er bald er-lie-gen, der süs-seSchmeichel-ton wird ihn be-sie-gen, ja schlau-e Wei-ber-list hilft hier al-lein ja schlau-e



Wei-ber-list hilft hier al-lein, hilft hier al-lein. Ein stil-ler Seuf-zer ein klei-nes Thrän-chen wird ihn er-wei-chen, der Sieg ist

rallent.

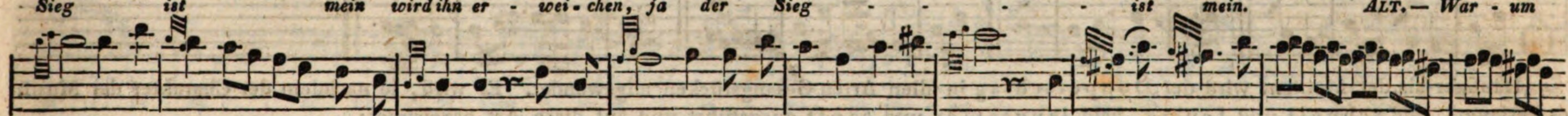


mein ein stil-ler Seuf-zer, ein klei-nes Thrän-chen, ein klei-nes Thrän-chen wird ihn er - wei - chen, ja, der Sieg der

3. Allegro von Händel.



Sieg ist mein wird ihn er - wei - chen, ja der Sieg - ist mein. ALT. — War - um



to - ben die Hei - den, to - ben die Hei - den? Und war - rum hal - ten die Völ - ker stol - zen Rath? was to - ben was to



- ben die Hei - den, was to - ben die Hei - den und war - um hal - ten die Völ

4. Adagio von Haydn.



- ker stol - zen Rath? die Völ - ker stol - zen Rath. Et in - car - na - tus est, et in - car - na - tus est, de

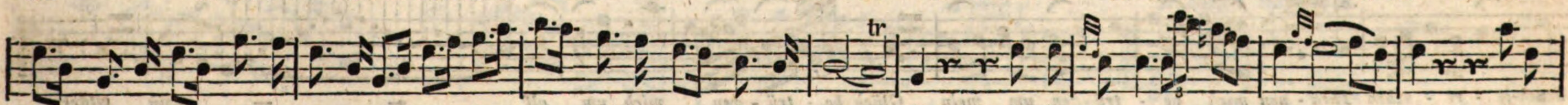


spi - ri - tu sanc - to ex Ma - ri - a vir - gi - ne ex Ma - ri - a vir - gi - ne, et ho - mo et ho - mo fac - tus

5. Allegro von Nasolini.



est. Si con - si - stant ad ver - sum me ca - stra non ti - me - bit cor me - um non ti - me - bit ti - me - bit cor me - um. Si ex -



sur - gat ad ver - sum me proe - li - um in hoc e - go spe - ra - bo spe - ra - bo in hoc e - go - spe - ra - bo Si ex



sur - gat ad - ver - sum me proe - li - um in hoc e - go spe - ra



Uebungen im Mordent und Doppelschlag (Gruppetto).

In das Gebiet der Vorschläge gehört auch noch der Mordent und Doppelschlag. Der Mordent kommt gewöhnlich bei Vorschlägen oder Vorhalten von unten vor. Er wird auf folgende Weise bezeichnet und ausgeführt:

Bezeichnung.

Ausführung.



Häufiger als der Mordent wird der Doppelschlag in allen Arten Gesangstücken angewendet. Er wird, je nachdem der Charakter der Musik es verlangt, bald schnell und feurig, bald langsamer und sanft ausgeführt und auf diese Art bezeichnet:

Bezeichnung.

Ausführung.

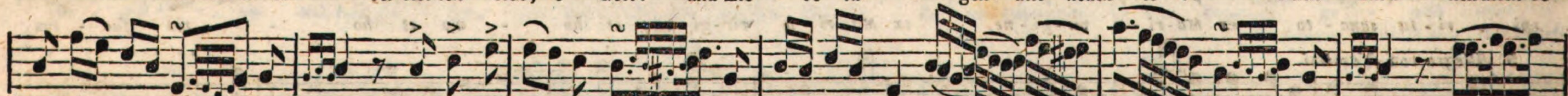


Man kann ihn beinahe bei allen Intervallen anwenden. Die Zeichen des Mordents und Doppelschlags muss sich der Schüler wohl merken, damit er sie nicht verwechselt. Als Vorübung in beiden Verzierungsarten benütze der Lehrer die Tonleiter und andere springende Fortschreitungen. Ueberhaupt trage er grosse Sorgfalt, dass diese Verzierungen richtig und schön vorgetragen werden.

1. Andante von Caraffa.



Wie konnt er so ver-stel-len sich, o Gott! und Lie - be lü - gen mit heuch - le - ri - schen Thrü - nen mich be-



trü - gen um all' mein Glück, mit heuch - le - ri - schen fal - schen Thrü - nen mich be - trü - gen mich um all mein Glück, mit



heuch - le - ri - schen Thrü - nen mich be - trü - gen um mein Glück be - trü - gen mich um all' — — mein Glück.

2. Andante von J. Haydn.



mit Würr' und Ho - heit an - ge - than, mit Schön - heit, Stärk' und Muth be - gabt, gen Him - mel auf - ge - rich - tet steht der Mensch, ein



sät - tigt, ge - sät - tigt wer - den sie, zu dir, o Herr, blickt al - les auf, um Spei-se fleht dich al - les an, du öff-nest dei-ne
Hand ge - sät - tigt, ge - sät - tigt wer - den sie.

Vorübungen im Triller, von Ritter Dr. Gottfried Weber.

Unter die schönsten und wichtigsten Verzierungen im Gesange gehört der Triller. Er kann in allen Gattungen Gesangstücken, jedoch meistens nur im Solo angebracht, und je nachdem der Charakter des Tonstückes es erfordert, bald glänzend und kräftig, bald sanft und weich vorgetragen werden; zudem kann er von kurzer oder langer Dauer seyn. Der junge Sänger muss sich alle mögliche Mühe geben, es in seine Gewalt zu bekommen, den Triller rein und sicher ausführen zu können; denn er ist es vorzüglich, welcher den oft leeren Noten eines ganzen oder halben Schlusses Leben und Bedeutung gibt und den Zuhörer in Ueberraschung und angenehmes Staunen setzt. Jedoch ist dieses nur von einem schönen und richtig angebrachten und gut executirten Triller zu erwarten. Man darf ihn, wie alle Verzierungen von einer Art nicht zu oft anbringen. Der lange — oft mehrere Takte dauernde — Triller, sagt schon Tossi in seiner Anleitung etc., ist ganz ausser Mode. Die beiden Töne des Trillers müssen in gleicher Geschwindigkeit angeschlagen werden. Den sogenannten Bockstriller, welcher mehr gemekert als gesungen wird, muss man gänzlich vermeiden. Dieser entsteht, wenn man nicht einmal einen halben Ton erreicht, oder die Töne in ungleicher Geschwindigkeit ertönen lässt. Der eigentliche Ort, wo der rechte Triller gebildet werden muss, ist die Oeffnung des Kopfes der Luft-röhre. Man kann die Bewegung derselben auch von aussen fühlen, wenn man den Finger daran hält. Fühlet man keine Bewegung und kein Schlagen, so ist es ein gewisses Merkmal, dass man den Triller nur durch das Anschlagen der Luft am Gaumen hermekere, und muss es verhüten.

Um zu einem schönen Vortrage des Trillers zu gelangen, sind zweckmässige Vorübungen unumgänglich nothwendig. Lehrer und Schüler werden mit mir in gleicher Herzlichkeit unserm, um die Musik so hochverdienten Hrn. Ritter Dr. Gottfr. Weber, den innigsten Dank zollen, dass er auch zur Ausführung dieser, leider bisher viel zu sehr vernachlässigten Verzierung des Gesanges, den richtigen Weg erfand und vorzeichnete. Ich fühle mich ganz besonders verpflichtet, dem Manne, dessen Name im In- und Auslande mit Stolz und Hochachtung in der musikalischen Welt genannt wird, hiemit öffentlich für die gütige Erlaubniss, nachstehende Vorübungen zur sichern Erlernung des Trillers meinem kleinen Werkchen beifügen zu dürfen, recht innig zu danken. Möchten sie von Lehrern und Schülern recht eifrig benützt und eingeübt werden! Alle Uebungen werden anfangs langsam und dann allmählig schneller und schneller vorgetragen.

1. A.

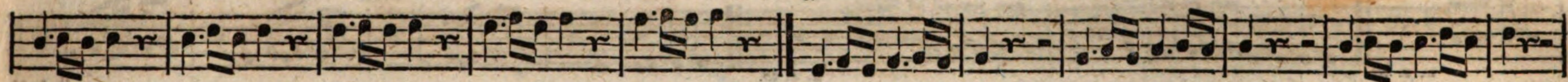
2.

3.

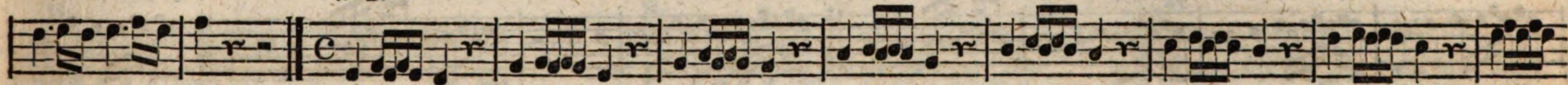
4.

5.

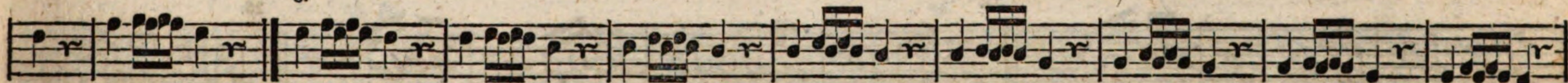
6.



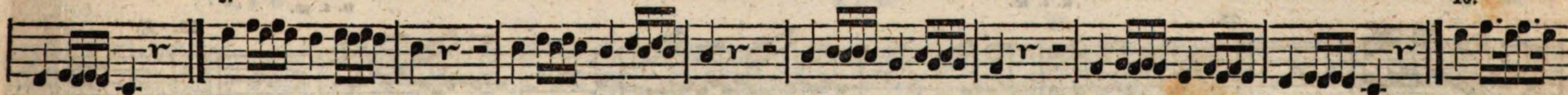
7. B.



8.



9.



10.



11.



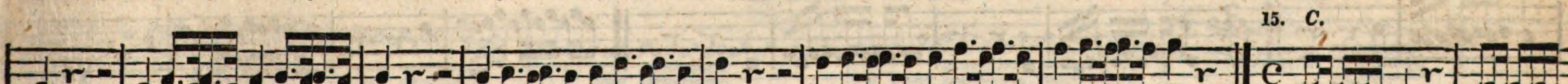
12.



13.



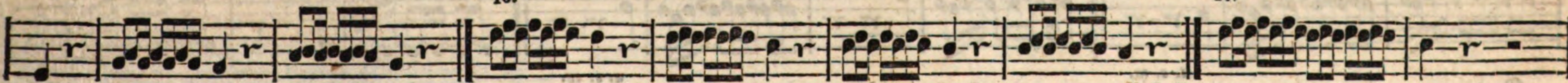
14.



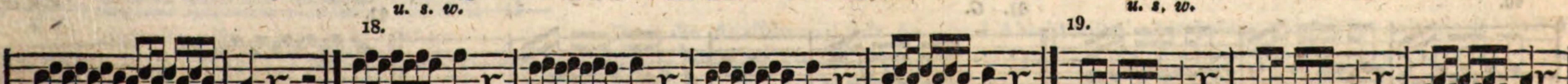
15. C.



16.



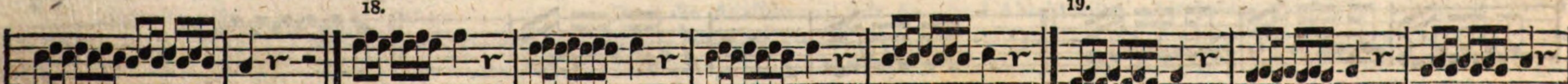
17.



18.



19.



20. *u. s. w.* 21. *u. s. w.* *u. s. w.*

22. *u. s. w.* 23. *u. s. w.* 24. *u. s. w.*

25. *u. s. w.* 26. *u. s. w.*

27. *u. s. w.* 28. *E.* *u. s. w.*

29. *u. s. w.* 30. *u. s. w.*

31. *u. s. w.* 32. *u. s. w.* 33. *u. s. w.*

34. *u. s. w.* 35. *F.* 36. *u. s. w.*

37. *u. s. w.* 38. *u. s. w.* 39. *u. s. w.*

40. *u. s. w.* 41. *G.* 42. *u. s. w.*

43. u. s. w. 44. u. s. w. 45. u. s. w. 46. u. s. w. 47. u. s. w. 48. H. u. s. w. 49. u. s. w. 50. u. s. w. 51. u. s. w. 52. u. s. w. 53. u. s. w. 54. u. s. w. 55. I. u. s. w. 56. u. s. w. 57. u. s. w. 58. u. s. w.

Um die Geschwindigkeit des Trillers zu steigern, lasse der Lehrer die bisherigen Uebungen auch auf folgende Weise einüben:

u. s. w.

Die endliche Ausführung des vollkommenen Trillers ist dann folgende:

Andante strin - gen - do Allegro.

Dass die Ausführung mit An- und Abschwellen oder beiden zugleich, mit p. m. und f. geschehen kann, versteht sich von selbst. Lehrer und Schüler werden nicht nur einsehen, sondern bei richtiger und fleissiger Einübung dieser Vorübungen auch erfahren, dass der Vortrag des Trillers bei weitem nicht die Schwierigkeiten hat, als man bisher bei unzweckmässiger Einübung desselben erfuhr.

Uebungen in den verschiedenen Arten des Trillers.

Schon durch die Vorübungen wird der Schüler bemerkt haben, dass der Triller im Wesentlichen darin besteht, dass man, anstatt des vorgeschriebenen Tones, diesen mit dem nächst höhern ganzen oder halben Tone mehreremal in gesteigerter Geschwindigkeit abwechseln lässt. Man unterscheidet die Triller hauptsächlich nach ihrer Dauer und den Vor- und Nachschlägen, welche bei denselben angebracht werden können. Nur bei Noten von langem Werthe und bei Schluss-Stellen werden vollkommene Triller mit Vor- oder Nachschlag oder mit beiden gesetzt. a) Das Gegentheil findet bei Noten von kurzem Werthe, besonders wenn sie absteigend sind, statt, dann heisst ein solcher kurzer Triller — Pralltriller. b) Eine Ausnahme hievon macht die Trillerkette, oder auch aufsteigende Noten. c) Z. B.:

a) *Bezeichnung.* b) *Allegro.* c) *Andante.*

a) *Ausführung.* b) c)

Es ist nicht leicht möglich, alle die Fälle anzuzeigen, wo Vor- und Nachschläge oder beides zugleich, oder keine von beiden sich gut ausnehmen, sondern muss dem Geschmacke des Lehrers und Sängers überlassen werden, selbe am geeigneten Platze anzuwenden. In den folgenden Beispielen findet er manche Gelegenheit hiezu.

1. Moderato von J. Haydn.

Auf star-kem Fit - ti - geschwinget sich der Ad - ler stolz; den Mor-gen grüsst der Ler-che fro-hes Lied, und Lie - be und Lie - be

girrt das zar-te Tau-ben-paar, girrt das zar-te Tau-ben-paar und Lie-be und Lie-be girrt das zar - te Tau-ben-paar girrt das

2. Vivace von Graun.

zar - te Tau - ben-paar, das zar - te Tau-ben-paar. So ste

het ein Berg Got-tes den Fuss in Un-ge-wit-tern den Fluss in Un-ge - wit-tern das Haupt in Son-nen - Strah

len, so steht der Held so steht der Held der Held aus Ca-na-an, so steht der Held aus Ca-na-an, so steht der Held aus Ca-na-

3. Presto von Händel.

an. Denn wie das Feu - er, schei-det Schla-ken vom rei - nen Gol-de, denn wie das Feu - er, das Feu -

er schei-det al - so sein Au-ge das Ver-borg'-ne sein Au-ge das Ver - borg'

ne sein Au-ge das Ver - borg' ne sein Au-ge das Ver-borg' - ne.

4. Allegro von Cimarosa.

Su - per - bo di me stes-so an - dro por - tan-do por - tan-do in fron-te quel ca - ro no - me im-pres-so co-me mi

sta - nel cor co - me mi sta

co - me mi sta nel cor su-

per - bo di me stes-so an - dro por - tan - do in froo-te quel ca - ro no - meim-pres-so co - me mi sta nel cor

5. Lento von Porpora.

co - me mi sta nel cor. Tö ne from - mer Ge - sang

Tö ne from - mer Ge - sang zur Eh - re Got - tes tö - ne o Ge - sang zur Eh - re

Got - tes zu sei - nem Ruh - me zu sei - nem Ruh - me er - tö - ne o from - mer, from - mer Ge - sang o er - tö - ne

er - tö - ne from - mer Ge - sang er - tö - ne.

Dem Lehrer und dem Schüler muss hier noch bemerkt werden, dass sie mit der Einübung des Trillers so frühe als möglich beginnen, und öfters auf den vorletzten Ton der auf- und abwärts steigenden Tonleitern von c, d, e, es, f, g, a und as einen langen, vollkommenen Triller anzubringen suchen.

Uebungen in den Fermaten und Cadenzen.

Zu den schweren willkührlichen Verzierungen im Gesange gehören die Fermaten und Cadenzen. Die erstern sind Aushalte, welche bald von langer oder kurzer Dauer seyn können, je nachdem der Inhalt und die Bedeutung des Wortes, bei welchen sie angebracht und vom Componisten vorgezeichnet wurden, es verlangt. Sie können mit oder ohne Verzierungen vorgetragen werden. Werden sie verziert, so muss es dem Charakter des Tonstückes und dem Inhalte des Textes angemessen und nie von zu langer Dauer seyn; diess gilt hesonders in Kirchen-Compositionen. Aus den folgenden Beispielen kann der Sänger ersehen, wie diese Verzierungen allenfalls angewendet und ausgeführt werden können:

od. od. Adagio. Ausführung. od. Larghetto.

Andante. Allegro.

Von noch grösserem Umfange an willkührlicher Auszierung sind die Cadenzen. Sie kommen gewöhnlich am Schlusse einer Solo-Parthie vor, und werden mit einem Triller geendet. Sollen sie von Wirkung seyn, und dem Ganzen nicht schaden, so muss der Sänger nicht nur genau den Geist und Charakter des Tonstückes kennen und wahre Kenntniss der Harmonie haben, sondern auch eine rege Einbildungskraft, um die Hauptidee desselben in gedrängter Kürze wieder zu geben, und durch sie die Gefühle der Zuhörer noch mehr zu steigern und zu erhöhen. Es ist abgeschmackt, wenn der Sänger durch ellenlange, nichts sagende Rouladen die Cadenz in die Länge und Breite zieht, um seine Kunstfertigkeit zu zeigen, anstatt den Geist des Ganzen durch passende, gesangvolle Stellen zu heben. Der Sänger hüte sich vor solchem Unsinne, und wenn er sich nicht fest und gebildet genug glaubt, unterlasse er lieber die ganze Cadenz und schliesse nur mit dem Triller.

Zur Uebung und Ansicht, wie Cadenzen beiläufig ausgeführt werden können, folgen hier einige derselben:

tr

Bezeichnung. Ausführung.

Noch mehrere Uebung findet der Schüler in den folgenden Beispielen.

1. Allegro von Beethoven.

Doch Heil euch, euch ihr Er-lös-ten, euch win-ket See-lig-keit, wenn ihr ge-treu in Lie-be in Glaub' und Hoff-nung
 seydt, in Lie-be und Glaub' und Hoff-nung seydt, o Heil euch, o Heil euch, euch win-ket Se-
 lig-keit wenn ihr ge-treu in Lie-be in Glaub und Hoff-
 nung seydt, euch win-ket Se-
 lig-keit.

2. Andante von Rossini.

Süss ver-hal-len in mei-ner See-le eu-re herz-lich, treu-en Wün-sche, eu-re Wün-sche, in mei-ner See-
 le. Ja, wie hei-ter und wie so hel-le um mich al-les her er-scheint ja wie
 hei-ter und wie hel-le um mich al-les her er-scheint, um mich al-les her er-scheint, um mich al-les

3. Allegro assai von J. Haydn.

her er-scheint. Lei-se rau-schend glei-tet fort im stil-len Thal der hel-le Bach lei-se rau-schend
 glei-tet fort im stil-len Thal der stil-le Bach. Lei-se rau-schend glei-tet fort im stil-len Thal der hel-le

4. Cantabile v. Caffaro.

Bach lei - se rau - schend glei - tet fort im stil - len Thal der stil - le Bach im stil - len Thal der
 hel le Bach. Bel - le Lu - ci cheac - cen - de - te in quest alma - un dol - ce
 fo - co si che voi e voi sa - re - te la mia cal - ma il mio pia - cer la mia cal
 ma il mio pia - cer bel - la Lu - ci cheac - cen - de - te si che voi e voi sa - re - te la mia cal ma il mio pia -
 cer il mio pia - cer il mio pia - cer.

5. Allegro von Mozart.

Et la - dan - do glo - ri - am in hac di - e fi - de - rum coe - li stel - lae ru - ti - la
 te ru - ti lan - do lau - des da - te et lau - dan - do
 glo - ri - am ru - ti - lan - do lau - des da - te et lau - dan - do glo ri - am.

Uebungen in den melismatischen Verzierungen.

Unter melismatischen Auszierungen versteht man im Gesange die Kunst, an die Stelle einfacher Töne mehrere andere Töne nach Willkühr so zu setzen, dass dadurch der Gesang mehr Glanz und fließende Biegsamkeit erhält. Es ist unstreitig für den Sänger das Schwerste, diese Aufgabe richtig zu lösen und beinahe unmöglich, wenn derselbe nicht Kenntniss der Harmonielehre und einen vollkommen gut gebildeten Geschmack besitzt. Im Voraus darf man jeden Sänger vor Anwendung dieser Verzierungen warnen, wenn er zu dem

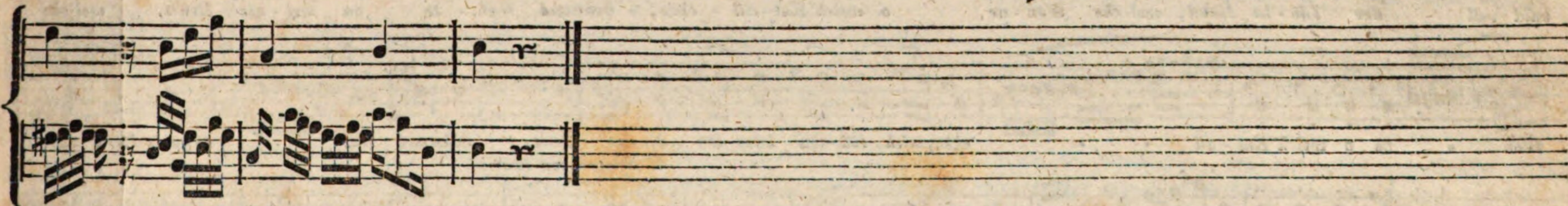
allem nicht vielfache Uebung im Gesange hat, und eine reiche Erfindungsgabe sein Eigenthum ist. Leider hört man so oft von eingebildeten Sängern die schönsten Sätze durch schlechte Anwendung dieser Verzierungsart entstellen! Möchten die Lehrer auch mit allem Ernste solchem Unfuge steuern, und nur mit grösster Vorsicht ihren Eleven lehren, passende Auszierungen dieser Art anzubringen!

Folgende Beispiele aus Hrn. Dr. Fröhlichs Musikschule zeigen, wie eine einfache Melodie melismatisch ausgeziert werden kann;

Einfache Melodie.



Melismatische Auszierung.



Gewöhnlich wendet man diese Verzierungen da an, wenn ein Satz einer Melodie das zweitemal erscheint. In Kirchenmusiken darf es nie oder selten geschehen, da dieser Vortrag immer ernst und würdevoll seyn muss. Eben so wenig dürfen sie im Tutti-Vortrag angebracht werden.

In den nächsten und andern ähnlichen Beispielen lasse der Lehrer durch die Schüler die einfache Melodie aufsuchen, was für sie von grossem Nutzen seyn wird, indem sie dadurch am besten ansehen können, wie und wo die Ausführung melismatischer Verzierungen statt findet.

1. Andante von Rossini.

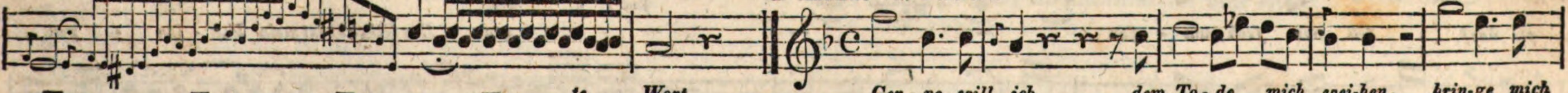


Wenn der Un-schuld stil - le Thrü - ne eu - er Herz er - wei - chen kann, o so gebt dem kran - ken Her -



zen o gebt des Tro - stes sanf - te Wort, o so gebt dem kran - ken Her - zen gebt des Tro - stes sanf -

2. Andante von Generali.



te Wort. Ger - ne will ich dem To - de mich wei - hen, brin - ge mich



selbst zum O - pfer dar. brin - ge zum O - pfer mich dar. Nur ver - scho - ne des Theu - ren Le - ben des Ge -



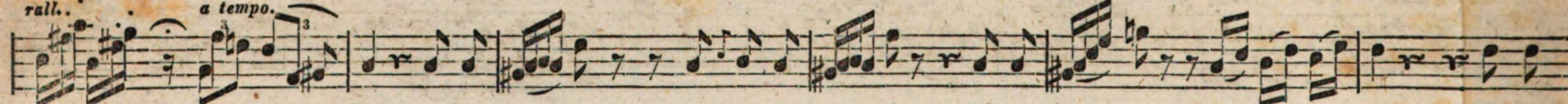
lieb - ten des Theu - ren Le - ben. Nur für ihn fleh' ich zu euch mich nur töd - tet, nur für ihn fleh' ich zu euch.

3. Moderato von Meyerbeer.



Mei - ne Treu - e soll dich ret - ten von des Gra - bes dun - keln Rand, fas - se Muth den schön - re Ket - ten win - det

rall. a tempo.



huld - voll der Lie - be Hand, wel - che Won - ne o welch' Ent - zü - cken, Sohn und Gat - te an mei - ner Brust, wel - che

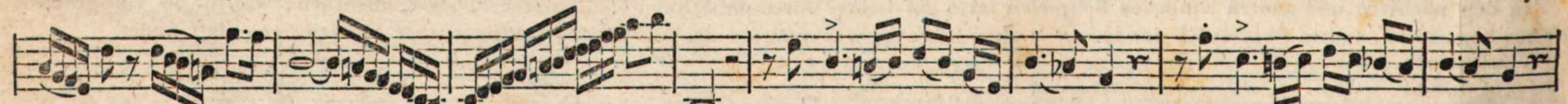


Won - ne o welch' Ent - zü cken, mich töd - ten könn - ten die - se Lust, Sohn und Gat - te an's Herz zu

4. Allegro von Rossini.



den - ken, o wel - che Won - ne wel - che ho - he Lust. Den Va - ter und den Ge - treu - en darf



ich nun froh um - fan - gen das Glück krönt mein Ver - lan - gen, das Glück krönt mein Ver - lan - gen



o Freud o See - lig - keit o Freu - de, o See - lig - keit. Den Va - ter und den Ge - treu -



en darf ich nur froh um - fan - gen. Das Glück krönt mein Ver - lan - gen



das Glück krönt mein Ver - lan - gen, o Freud o See - lig - keit o Freu - de o See - lig -

5. Allegretto von Winter.

keit. Wo ist für die Lie-be die in-nig und traut gern un-be-lauscht blie-be, ein Hüt-chen ge-baut, zur heim-li-chen

Lau-be, zu freund-li-chem Grün, führt Hoff-nung und Glau-be die Lie-ben-den hin. Wo ist für die Lie-be die in-nig und

traut, gern un-be-lauscht blie-be ein Hütt-chen ge-baut, zur heim-li-chen Lau-be zu freund-li-chem Grün, lockt

Hoff-nung und Glau-be die Lie-ben-den hin.

Es wäre sehr zu wünschen, alle Componisten würden wenigstens die melismatischen Auszierungen, wo sie selbe angebracht wissen wollen, bezeichnen und vollständig ausschreiben. Manchem Unfug würde dadurch vorgebeugt seyn! Der Sänger mache es sich zur Pflicht, diese Art Verzierungen nicht anders zu gebrauchen, als er habe bevor sich bei Sachverständigen Rathes erholt.

Erklärung der fremden Wörter, welche auf den Vortrag des Gesanges Bezug haben.

Bei vielen Tonstücken wird schon voraus der Vortrag derselben durch beigefügte fremde Wörter angezeigt. Eben so können einzelne Stellen eines Stückes einen eigenen Vortrag verlangen, welches sehr oft wieder mit Kunstausdrücken bezeichnet wird. Diese Wörter haben auch auf die bisher angeführten verschiedenen Verzierungen Einfluss, so dass bald diese bald jene in einem Tonstücke erforderlich wird. Der Sänger von Gefühl und Verstand wird indessen sehr bald einsehen und erkennen, was bei besonders bezeichnetem Vortrage für Auszierungen anwendbar sind. Die gebräuchlichsten fremden Wörter, welche sich auf den Vortrag beziehen, sind folgende:

Adirato, zornig, aufgebracht.

Animo, gemüthlich, seelenvoll.

Affetuoso, leidenschaftlich, gefühlvoll.

Aflitto, betrübt, traurig.

Amabile, } lieblich, zärtlich.

Amoroso, }

Animato, lebhaft, innig.

Animoso, muthig, lebhaft.

Ardito, kühn, frisch, beherzt.

Agitato, zunehmend an Schnelle und Feuer.

Ben marcato, gut benachdruckt, hervorgehoben.

Bizarrement, eigensinnig, fantastisch.

Brillante, hervorstechend, feurig, lebhaft.

Burlesco, scherzhaft, possierlich.

Calando, abnehmend, hinschwindend.

Calmato, ruhig, besänftigt.

Cantabile, singbar, sehr angenehm.

Comodo, bequem, gemächlich.

Con affetto, bewegt, rührend.

Con afflizione, mit Betrübniß und Traurigkeit.

Con agitazione, mit Unruhe und Eile.

Con allegrezza, mit Munterkeit und leicht.

Con amarezza, mit Schwermuth.

Con amore, mit Liebe, Lust.

Con anima, mit Gefühl, seelenvoll.

Con brio, mit Geräusch und Lärmen.

Con delicatezza, mit Zartheit, Niedlichkeit.

Con delingenza, mit Fleiß und Sorgfalt.

Con dolcezza, mit Zärtlichkeit.
 Con espressione, mit Ausdruck und Gefühl.
 Con fuoco, mit Feuer.
 Con moto, mit Bewegung, lebhaft.
 Continuo, anhaltend, fortdauernd.
 Delicate, zärtlich, lieblich, fein.
 Diminuendo, vermindert, abnehmend.
 Dolce, süß, lieblich, sanft.
 Doloroso, schmerzhaft, kläglich.
 Energico, kraftvoll, nachdrücklich.
 Espressivo, ausdrucksvoll.
 Feroce, grausam, stürmisch, wild.
 Flebile, flehend, bittend, sanft klagend.
 Fuocoso, feurig, nachdrücklich, sehr lebhaft.
 Furioso, rasend, wild, wüthend.
 Giusto, angemessen, gehörig.
 Gracioso, angenehm, anmuthig.
 Grave, ernsthaft, schwer, gesetzt.
 Gustoso, geschmackvoll.
 Impetuoso, heftig, ungestüm.
 Imponent, befehlend, gebieterisch.
 Innocente, unschuldig, natürlich.
 Irresoluto, schwankend, unentschlossen.
 Lanquido, schmachkend, seufzend.
 Legato, gebunden, geschleift.
 Legér, leicht, flüchtig.
 Lentando, nach und nach langsamer.
 Liscio, sehr lieblich, sanft schmeichelnd.
 Maestoso, feierlich, erhaben.
 Marcato, hervorgehoben, mit Nachdruck.
 Melancolique, traurig, schwermüthig.
 Mesto, betrübt, traurig.
 Mezza voce, mit halber gedämpfter Stimme.

Morando, verweilend, zögernd.
 Moriente, sterbend, verschwindend.
 Negligente, flüchtig, nachlässig.
 Ostinato, anhaltend, hartnäckig.
 Parlante, redend, sprechend.
 Passionato, nachdrücklich, leidenschaftlich.
 Patimento, leidend, nachgebend.
 Perpendosi, hinschwindend, verlierend.
 Pesant, schwerfällig, schwermüthig.
 Piacere, zögernd, anhaltend.
 Pietoso, mitleidig.
 Pomposa, prächtig, feierlich.
 Rallentando } zögernd, allmählig langsam.
 Ritartando }
 Religioso, ernsthaft, feierlich.
 Risoluto, entschlossen, kräftig.
 Ritenuto, einhaltend.
 Sciolto, ungebunden.
 Semplice, einfach, ohne Verzierung.
 Serioso, ernsthaft, feierlich.
 Slargando, abnehmend, hinschwindend.
 Slissato, geschleift.
 Smorzando, verlöschend, verschwindend.
 Sollecito, traurig, betrübt.
 Sospirando, seufzend, klagend.
 Sostenuto, gehalten, etwas schwer.
 Sotto voce, mit leiser, gedämpfter Stimme.
 Spiritoso, feurig, lebhaft.
 Stentato, schmerzlich, wehmüthig.
 Stretto, geschwind, schnell.
 Stringendo, pressend, etwas geschwind.
 Veloce, geschwind, schnell.
 Vigoroso, stark, kräftig.

Ueber den Vortrag der ein- und mehrstimmigen Solo und des Chores, dann des Adagio, Cantabile, Allegretto, Allegro, Agitato und Furioso.

Sowohl das ein- und mehrstimmige Solo verschafft dem Sänger vorzüglich Gelegenheit seine Stimme und Kunstfertigkeit zu zeigen. Da er in diesem, so zu sagen, als alleiniger Redner auftritt, so ist nothwendig, es nie ohne gehörige Vorbereitung zu thun. Der Lehrer lasse seine Schüler nie Solo vortragen, ehe sie nicht ganz fest und sicher treffen und die erforderliche Fertigkeit im Vortrage von Passagen und den Verzierungen des Gesanges besitzen. Entweder macht sie das Misslingen verzagt, oder zu unzeitige Lobhudelei übermüthig und einbilderisch. Beides hat oft die unangenehmsten Folgen für die fernere Ausbildung des Sängers.

Das einstimmige Solo ist es vorzüglich, wo der Sänger alle Arten Verzierungen anwenden kann und darf. Um diess nun auf die beste Weise zu thun, studiere der Sänger sowohl den Inhalt des Textes als der Harmonie; er untersuche, ob die Situationen 1) einen

sanften, liebevollen, zärtlichen; 2) einen tändelnden, leichten, hüpfenden; 3) einen ernsten, würdevollen; 4) einen feurigen, kräftigen Vortrag verlangen, und nach diesem richte er sich mit den Verzierungen. Im ersten Falle ist das Tragen und Ziehen, das An- und Abschwellen und das Zurückhalten des Tones gewiss nicht ohne Wirkung; im zweiten können alle Arten Vor- und Nachschläge, Doppelschlag, Mordent und Triller gut verwendet werden; im dritten und vierten Falle aber muss mit allen Verzierungen nur sparsam und ökonomisch zu Werke gegangen werden. Im mehrstimmigen Solo (Duett, Terzett und Quartett etc.) findet die nemliche Anwendung in so ferne statt, wenn die Stimme für sich allein auftritt, geschieht es aber mit andern zugleich, so müssen die Verzierungen eher vermieden, oder doch übereinstimmend mit den übrigen Stimmen seyn. Es würde sich nicht gut machen, wenn eine Stimme nur allein glänzend hervorträte; der Sänger hüte sich vor solcher Anmassung, und suche immer im Einverständnisse mit den andern zu verziern, dann nur wird das Ganze vortheilhaft gehoben und executiert werden.

Im Chore oder Tuttivortrag dürfen durchaus keine Verzierungen eingeschaltet werden, ausser sie wären vom Componisten selbst vorgezeichnet. Hier muss der Sänger voll und kräftig intonieren, ohne jedoch den Gesang in Geschrei ausarten zu lassen.

Die vorgeschriebene Tempobewegung zeigt schon so ziemlich im Voraus den Charakter eines Tonstückes an. Alle ganz langsamen Tempo, besonders wenn sie auch lange Taktarten haben, als das Adagio, Tarde, Largo etc. verlangen einen ernsten, feierlichen, oft schwermüthigen und immer einen einfachen Vortrag. Die Verzierungen dürfen hier durchaus nicht überladen werden und nie von schneller, lebhafter Bewegung seyn. Das Cantabile, Larghetto, Andantino etc. haben gewöhnlich einen sanften, liebenden Charakter, und diese sind es vorzüglich, wo der Sänger im ächten Sinne des Wortes singen muss. Das Herausziehen des Tones und wieder sein leises Dahinschwinden, die leichten und fliessenden Auszierungen geben dieser Art Gesangstücke besondern Reiz. Das Andante, Moderato etc. sind meist angenehm und gefällig; sie erfordern im Vortrag Ausdruck, Leichtigkeit und Anmuth der Stimme. Die Verzierungen können zwar mit mehr Bewegung, jedoch müssen sie immer noch mit edler Einfachheit angebracht werden. Das Allegretto etc. ist schon lebhafter, freudiger, leicht hüpfend und verträgt mehr und glänzendere Ausschmückungen als die vorigen Tempo. Feurig, kraftvoll und prächtig wird das Allegro etc. vorgetragen. Alle Arten Verzierungen liegen in seinem Bereiche. Es ist besonders das Allegro in der Bravour-Arie, in welchem der Sänger zeigen kann, ob er Biegsamkeit, Kraft und Gleichheit der Stimme, und ob er Präcision und Akuratesse in der Ausführung besitzt. Es lassen sich in diesem Tempo ganz besonders auch die melismatischen Verzierungen mit Erfolg anwenden. Einen ganz eigenen Vortrag erfordert das Agitato. Diese Gattung von Gesang wird vorzüglich angebracht, wo die heftigsten Leidenschaften von Verzweiflung, Schmerz, Zorn, Freude, Eifersucht etc. ausgedrückt werden müssen. Alle Verzierungen werden vermieden, dagegen aber nicht nur der Ton leidenschaftlich immer mehr verstärkt, sondern auch die Taktbewegung allmählig schneller und schneller. Das Furioso lässt keine oder nur ganz einfache Verzierungen zu. Der Vortrag muss, was schon die Aufschrift bezeichnet, wild, feurig und im grössten Affecte der Verzweiflung seyn.

Besondere Regeln über die Anwendung der Verzierungen im Gesange.

Dem Schüler wird nun, wenn er mit Fleiss und Aufmerksamkeit diesen III. Abschnitt studirt und geübt hat, die volle Ueberzeugung haben, dass das sicherste Notentreffen und die grösste Fertigkeit im Vortrage von Passagen den guten Sänger noch nicht macht, sondern dass dazu noch bedeutend mehr gehört. Wie leer und monoton würde ein Gesang ohne die bisher aufgeführten Verzierungsarten erklingen? Wie absolut nothwendig sind sie nicht, dem Ganzen Anmuth, Rundung und Glanz zu geben? Das Studium dieses Abschnittes ist dem Sänger um so mehr zu empfehlen, da leider, besonders die deutschen Componisten nicht immer und oft gar nicht diese Verzierungszeichen angeben und es nur der Willkühr des Sängers überlassen bleibt, selbe anzubringen. Obwohl schon bei jeder Verzierungsart gesagt wurde, wo sie anzubringen oder zu unterlassen ist, so finde ich es doch für nothwendig, noch folgende besondere allgemeine Regeln nach Dr. Fröhlich anzuführen, und deren Beobachtung dem Sänger recht sehr ans Herz zu legen:

- 1) Jede Verzierung muss dem Sinne des Textes und dem Charakter des Tonstückes angemessen seyn;
- 2) Müssen Verzierungen auf Worte und Stellen von Bedeutung gelegt werden;
- 3) Dürfen einerlei Manieren nicht zu oft gebraucht werden.
- 4) Darf durch das Verändern der Takt nicht im geringsten verrückt, sondern muss auf das genaueste beobachtet werden.

- 5) Müssen die Verzierungen für den Zuhörer verständlich und fasslich seyn, und mit Leichtigkeit, Ungezwungenheit, Präcision und Deutlichkeit, und zwar so vorgetragen werden, dass man gar nicht entdeckt, ob sie das Werk des Tonsetzers oder des Sängers sind.
- 6) Darf durch die Auszierungen der Deutlichkeit der Worte oder der Interpunktion und Declamation nicht geschadet werden;
- 7) Müssen die Zusätze mit den begleitenden Stimmen ein gutes harmonisches Verhältniss haben und dürfen durchaus keine Fehler wider den reinen Satz enthalten.

Unerlaubt sind alle willkürliche Verzierungen:

- 1) im Unisono;
- 2) in vollstimmigen Gesangstücken, z. B.: in Chören, oder überhaupt da, wo eine Stimme mehrfach besetzt ist;
- 3) wo die Stimme nur begleitend erscheint; und
- 4) in der strengeren Schreibart, z. B.: Canon, Fuge, Contrapunkt etc.

Uebungen in dem Vortrage des Recitativs.

Von dem eigentlichen Gesange unterscheidet sich sehr bedeutend das Recitativ. Dieses wird beinahe mehr gesprochen als gesungen, und kann desswegen eine musikalische Declamation genannt werden. Je nachdem der Inhalt des Textes oder einzelne Stellen und Worte desselben es verlangen, kann es, ohne den Takt zu beobachten, bald langsam, bald schnelle vorgetragen werden. Der Zeitwerth der Noten wird demnach durchaus nicht berücksichtigt, sondern nur die Tonhöhe derselben. Der Sänger muss also hier besonders zuerst den Text studieren, und denselben nach seinem Inhalte ohne die angezeichneten Noten declamieren. Thut er dieses richtig, so wird es ihm auch nicht mehr schwer fallen, nach der vorgezeichneten Tonhöhe es vorzutragen. Das Recitativ muss in der Regel immer einfach sich dem Sprechen nähernd, ohne alle Verzierungen vorgetragen werden. Ausnahmen hievon finden jedoch da statt, wo sanftere Situationen dargestellt werden, z. B.: Hoffnung, Freundschaft, Liebe, Schmerz, stille Trauer etc. Hier kann man Vor- und Nachschläge, welche oft sehr gute Wirkung thun, vortheilhaft anbringen. Hie und da, jedoch selten, werden sie auch wohl selbst vom Componisten gesetzt. Bei allen starken Leidenschaften, als Zorn, Rache, Schrecken, Verzweiflung etc. unterbleiben diese Veränderungen. In den folgenden Uebungsbeispielen kann der Sänger ersehen, wo obige Verzierungen statt finden können oder nicht.

1. von Haydn.

Vom Wid-der strah-let jetzt die hel-le Sonn' auf uns her - ab. Nun wei-chen Frost und Dampf, und schwe-ben lau-e Dünst um-her; der Er-de

2. v. Graun.

Bu-sen ist ge-löst, er - hei-tert, er - hei-tert ist die Luft. Ach! mein I - ma-nu - el, da liegt er tief ge-beugt im

Stau-be; ringt dem Tod ent-ge-gen, blickt gen Him-mel, jam-mert laut: lass Va-ter, lass Va-ter die-se Stun-de, lass sie vor-ü-ber

geh'n, lass sie vor-ü-ber-geh'n; nimm weg, nimm weg den bit-tern Kelch von mei-nem Mun-de. Du nimmst ihn nicht, du nimmst ihn nicht? Wohl-tr

3. von Händel.

an! dein Wil-le soll ge-schek'n. Es wa-ren Hir-ten da-selbst auf dem Fel-de, die hü-te-ten ih-re Heer-den des Nachts.

Andante.

Und sie-he, der En-gel des Herrn trat zu ih-nen, und die Klar-heit des Herrn um-leuch-te-te sie und sie forch-ten sich sehr.

Und der En-gel sprach zu ih-nen: Fürch-tet euch nicht; ich ver-kün-di-ge euch Freu-de, gros-se Freu-de, die al-lem Volk wi-der-fah-ren wird.

Recit.

Aus Ro-sen Wol-ken bricht ge - weckt durch süs - sen Klang, der Mor-gen-jung und schön. Vom himm-li-schen Ge - wöl-be strömt

rei-ne Har - mo - nie zur Er-de hin - ab. Seht das be-glück-te Paar, wie Hand in Hand es geht. Aus ih - ren Bli - cken

strahlt des heis - sen Danks - ge - fühl. Bald singt im lau - ten Ton ihr Mund des Schöp-fers Lob. Lasst uns - re Stim-me dann, sich

men-gen in ihr Lied.

Es gibt auch Recitative, welche strenge im Takte gesungen werden müssen, wenn nemlich die begleitenden Instrumente während derselben ebenfalls musikalische Figuren vorzutragen haben.

Ich glaube nun dem Sänger alles Wichtige und vorzüglich Nothwendige im höhern Kunstgesange mit möglichster Kürze und Bestimmtheit erklärt, und eben so eine hinreichende Anzahl von Uebungsbeispielen gegeben zu haben, um eine vollkommene Ausbildung im Gesange erlangen zu können. Es liegt nun ganz bei ihm, alle angeführten Lehren, Regeln und Uebungen sich auf die beste Weise zu Nutzen zu machen, und sich durch sie zum vollkommenen Kunstsänger zu bilden. Doch glaube er ja nicht, dass er dieses schon seye, wenn er die Schule einmal auch fleissig durchübt und einstudiert hat. Es wäre selbst bei den besten Anlagen unmöglich, alles gleich zu fassen und zu merken. Es ist darum nothwendig, dass die Schule öfters durchmacht wird, um das Erlernte nicht nur nicht zu vergessen, sondern noch grössere Vollkommenheit in demselben zu erlangen.

Dem Lehrer seye es nun angelegen, seinen Schüler, wenn dieser die Schule gut inne hat, durch grössere, zweckmässige und gute Compositionen immer weiter auszubilden; er verschaffe ihm Gelegenheit, sich öffentlich, entweder auf dem Chore, in Concerten oder bei andern Gelegenheiten produzieren zu können. Werden Beide, Lehrer und Schüler, mit vereinten Kräften sich bestreben, dem Ziele näher zu kommen und werden sie hiezu die tauglichsten Mittel wählen, so kann es auch nicht fehlen, dass sie bald und sicher dahin gelangen.

Allgemeine Schlussbemerkungen für den wirklichen Sänger.

Hat der Schüler die Schule vollendet und sich zum guten Sänger gebildet, so dass er nun entweder in grössern oder kleinern Zirkeln, bei öffentlichen oder Privatgesellschaften aufzutreten im Stande ist, so beobachte er noch folgende, wohlmeinende Lehren. Es ist noch nicht genug, dass der Sänger den Anforderungen seiner Kunst entspricht. Sobald er in öffentlichen Gesellschaften erscheint, muss er auch so viele Bildung und Lebensart besitzen, um mit Anstand und Sitte in derselben verweilen zu können. Er suche also auch vorzüglich seine geistigen und sittlichen Anlagen zu entwickeln. Kein roher und noch weniger ein unsittlicher Mensch wird gut aufgenommen und wenn er selbst der grösste Künstler wäre.

Stolz und Aufgeblasenheit sey ferne von ihm. Dieses Laster zieht immer Verachtung nach sich und raubt auch dem Verdienste seine Kronen! Bescheidenheit erhebt selbst den mittelmässigen Künstler und ist vorzüglich eine schöne Zierde der Jugend!

Vor eitler Ziererei und abgeschmackten Entschuldigungen wegen Heiserkeit, schlechter Stimme etc. hüte sich der Sänger, besonders wenn es nicht so ist; er thue nach Kräften seine Schuldigkeit — und schonende Nachsicht wird ihm zu Theil werden.

Er hüte sich vorzüglich vor dem so häufigen und unanständigen Fehler, immer alle Solo-Parthien singen zu wollen. Er gönne vielmehr andern Sängern ebenfalls die Gelegenheit, sich zu üben und produzieren zu können.

Statt Aerger und Neid darüber zu haben, wenn anderen grössere Parthien zugedacht wurden, trage er seine kleine desto schöner und geschmackvoller vor, und er wird gleichen oder noch grössern Ruhm ärndten. Er suche anerkannt gute Sänger oder Instrumentisten in ihrem Vortrage nachzuahmen und hüte sich aber sorgfältig, es bei schlechten zu thun. Er lasse sich vielmehr ihre Fehler zur Warnung dienen und vermeide sie. Er singe nie nachlässig und zerstreut, sondern, wie man zu sagen pflegt, immer mit Leib und Seele, und sein Gesang wird jederzeit verdienten Beifall erhalten.

Schmeicheleien und übertriebenes Lob von Nichtkennern achte er geringe, dagegen halte er mehr auf den Tadel und die Zurechtweisungen von Sachverständigen. Dadurch wird er in seiner Kunst gewinnen, und unzeitige Lobhudelei wird ihn nie verblenden und nur einen mittelmässigen oder gar schlechten Sänger werden lassen.

Der Sänger habe nie die Meinung von sich, als seye er schon vollkommener Sänger. Selbst der grösste Künstler kann es immer noch weiter bringen. Es ist auch eines jeden Pflicht, sich immer mehr zu vervollkommen und die Kunst höher zu stellen. Ist man aber in dem Wahne, schon vollkommen zu seyn, dann hat nicht nur alles Vorschreiten ein Ende, sondern man wird noch weiter zurück kommen, als man wirklich schon vor war.

Der Sänger verschaffe sich Compositionen grosser älterer und neuerer Meister, studiere sie mit Fleiss und Eifer, und suche sie immer besser und geschmackvoller vorzutragen; er erhole sich bei Kunstverständigen um Rath über die Auszierungen und den Vortrag; vorzüglich suche er aber seinen Verstand und sein Herz zu bilden, um Dichter und Componisten verstehen und fühlen zu lernen. Nur sein eigenes Gefühl kann der beste Lehrmeister seyn, und ohne dieses wird der geschickteste auch nichts nützen.

Der Sänger unterscheide wohl den Ort, wo er singt, und richte seine Stimme darnach ein. Es wäre Unsinn in einem Zimmer oder kleinen Locale eben jene Forcé anwenden zu wollen, wie in einer Kirche oder in einem Theater. Noch mehr ist es zu tadeln, wenn man im Duett, Terzett oder Quartett oder auch im Chore die andern Stimmen zu übertönen sucht. Vor diesem hässlichen Fehler hüte sich der Sänger, wenn er sich nicht Unwissenheit und Dummheit, oder wohl gar Stolz und Hochmuth zu Schulden kommen lassen will. Möchte der Sänger auch diese, für seine Ehre gewiss sehr vortheilhafte Lehren befolgen. Er wird dann sicher und unbezweifelt den Ruhm und die Achtung geniessen, nach welcher wir alle streben sollen.

Allgemeine Schlussbemerkungen für den Lehrer.

Ich kann nicht umhin auch den HHrn. Musiklehrern noch einige beherzigende Worte zu sagen. Jede Kunst verlangt ihre Vorübungen, ihre Schule. In der Musik, und besonders im Gesange ist diese nothwendige und unentbehrliche Voraussetzung aber leider ausser

Mode gekommen. Ausser den ersten, allgemeinen Anfangsgründen der Musik erlernt der Schüler gewöhnlich aus der Schule weiter nichts, sondern wird gleich mit Liedern, Arien, Chören, Messen u. dgl. geübt. Der Zufall kann es geben, dass ein ausserordentliches Genie durch jahrelange, martervolle Uebung nach und nach zum Singen gelangt. Wie selten diess aber der Fall ist, wissen die HHrn. Lehrer gewiss aus Erfahrung selbst. Mittelmässige oder gar schwache Talente haben alle Mühe und Zeitverlust vergebens. Man kann wohl nicht annehmen, dass die Lehrer nicht einsehen sollten, woran die Ursache dieses Misslingens liegt. Sie müssen es wissen, dass eine gehörige und zweckmässige Vorbereitung mangelt, ohne welche kein sicheres und gewisses Weiterschreiten möglich ist. Warum aber diesem Uebelstande dennoch nicht abgeholfen wird, daran sind Schüler, Aeltern und Lehrer Schuld. Schüler scheuen gewöhnlich alles Schwierige und Trockene, und peinigen den Lehrer unablässig um etwas Gefälliges und Heiteres; die Aeltern wollen gerade in der Musik gleich Früchte von dem Unterrichte ihrer Kinder sehen und hören, und der Lehrer scheut manchmal ebenfalls die langweiligen Vorübungen, oder gibt zu sehr den Bitten der Schüler und dem Wunsche der Aeltern nach. Ist diess aber einmal geschehen, so bringt man mit aller Mühe den Schüler nicht mehr zu der Schule zurück, oder wenn es je geschieht, so wird er nur mit Widerwillen üben, was mit grösster Aufmerksamkeit und dem ausdauerndsten Fleisse geschehen sollte. Ich rathe daher dem Lehrer recht sehr, nur anfangs dem Schüler nichts anders zur Uebung zu geben, als was die Schule enthält, und kann ihn versichern, dass der Schüler, sobald nur die ersten Schwierigkeiten überstanden sind, in der Folge selbst an nichts anderes mehr denken, und mit Vergnügen seine Schule üben und studieren wird. Möchten daher die Lehrer mit Strenge und Ernst den unverständigen Bitten ihrer Zöglinge und dem eben so thörichten Wunsche ihrer Aeltern widerstehen! Sie werden sich überzeugen, um wie viel leichter und schneller sie zum Ziele gelangen, und wie nicht nur ausgezeichnete, sondern auch mittelmässige und selbst schwache Talente recht leicht gebildet werden können. Der Lehrer dringe darauf, dass der Schüler das Theoretische des Gesanges auch ausser der Singstunde studiere, und später, wenn er rein intoniert, auch die Singübungen zu Hause für sich exerciert. Diess ist ein ungemeines Erleichterungsmittel, besonders wenn der Sänger nicht täglich Unterricht erhält. Ganz besonders halte sr ihn zum Scalasingen an.

Vor allem suche der Lehrer sich die Liebe und Achtung seiner Zöglinge zu erwerben. Ohne diese beiden wichtigen Hilfsmittel wird sein Unterricht nie gedeihen. Um sie sicher zu erlangen, übe er väterlichen Ernst und Strenge bei den Unarten und schonende Milde und Nachsicht bei den Schwächen der Schüler aus. Er gebe ihnen durch seinen eigenen Eifer und Fleiss ein gutes Beispiel. Er zeige, dass er nicht des Geldes wegen unterrichte, sondern der Kunst und dem Eifer und Fleisse des Schülers zu lieb.

Schüler, welche durchaus keine Anlagen entwickeln oder welche keine Liebe zur Musik äussern, oder durch nichts zum Fleisse und zur Achtsamkeit zu bringen sind, entferne er von dem Unterrichte, er wird sich viele vergebliche Mühe und Verdruss ersparen.

Er unterscheide und beobachte genau die Anlagen und deren Ausbildung bei seinen Zöglingen. Er betreibe das Nothwendige zuerst und doppelt strenge. Alle Unarten im Gesange entferne er; den Umfang der Stimme, und besonders die Verbindung der Brust- mit der Kopfstimme suche er auf die zweckmässigste Weise zu befördern. Diess letztere ist besonders bei angehenden Tenoristen und Bassisten vorzüglich nothwendig.

Er sehe darauf, dass der Schüler ganz rein intonieren lerne, dass er die kleinen und grossen halben und ganzen Töne richtig unterscheide und eben so alle die verschiedenen springenden Intervallen treffe. Wenn er will, dass der Schüler bald treffen lernen solle, so übe er dieses bis zum Ueberdross, sagt Tosi. Auf eine schöne, reine Aussprache lege er die grösste Achtsamkeit. Er lasse den Schüler immer in der gewöhnlichen Kirchenstimme singen, damit er sich leichter in seine Tonhöhe findet. Er gebe mit einem Worte: dem Schüler eine gute Schule.

Der Lehrer suche vorzugsweise auch seinen eigenen Geschmack und seine Kenntnisse immer mehr auszubilden. Diess kann er durch fleissiges Studium der guten, alten und neuen theoretischen und praktischen Musik-Werke. Er suche die Bekanntschaft und den Umgang mit guten Musikern, höre deren Urtheile und Aeusserungen über Kunst und Ausübung; er versäume keine Gelegenheit, gute Musik oder Künstler zu hören; das Lesen einer Musikzeitung wird ihn mit dem Fortschreiten und dem Zeitgeiste der Musik bekannt machen. Vorzüglich studiere er Harmonielehre. Diese wird ihm sein Geschäft ungemein erleichtern.

Er seye nicht feiler Miethling der Kunst, sondern ächter, gewissenhafter Beförderer derselben, und er wird zu seinem und derer Nutzen und Ruhme zur Verbreitung und Ausübung des Schönen segensreich wirken!

Mode gekommen. Ausser den ersten, allgemeinen Anfangsgründen der Musik erlernt der Schüler gewöhnlich aus der Schule weiter nichts, sondern wird gleich mit Liedern, Arien, Chören, Messen u. dgl. geübt. Der Zufall kann es geben, dass ein ausserordentliches Genie durch jahrelange, martervolle Uebung nach und nach zum Singen gelangt. Wie selten diess aber der Fall ist, wissen die HHrn. Lehrer gewiss aus Erfahrung selbst. Mittelmässige oder gar schwache Talente haben alle Mühe und Zeitverlust vergebens. Man kann wohl nicht annehmen, dass die Lehrer nicht einsehen sollten, woran die Ursache dieses Misslingens liegt. Sie müssen es wissen, dass eine gehörige und zweckmässige Vorbereitung mangelt, ohne welche kein sicheres und gewisses Weiterschreiten möglich ist. Warum aber diesem Uebelstande dennoch nicht abgeholfen wird, daran sind Schüler, Aeltern und Lehrer Schuld. Schüler scheuen gewöhnlich alles Schwierige und Trockene, und peinigen den Lehrer unablässig um etwas Gefälliges und Heiteres; die Aeltern wollen gerade in der Musik gleich Früchte von dem Unterrichte ihrer Kinder sehen und hören, und der Lehrer scheut manchmal ebenfalls die langweiligen Vorübungen, oder gibt zu sehr den Bitten der Schüler und dem Wunsche der Aeltern nach. Ist diess aber einmal geschehen, so bringt man mit aller Mühe den Schüler nicht mehr zu der Schule zurück, oder wenn es je geschieht, so wird er nur mit Widerwillen üben, was mit grösster Aufmerksamkeit und dem ausdauerndsten Fleisse geschehen sollte. Ich rathe daher dem Lehrer recht sehr, nur anfangs dem Schüler nichts anders zur Uebung zu geben, als was die Schule enthält, und kann ihn versichern, dass der Schüler, sobald nur die ersten Schwierigkeiten überstanden sind, in der Folge selbst an nichts anderes mehr denken, und mit Vergnügen seine Schule üben und studieren wird. Möchten daher die Lehrer mit Strenge und Ernst den unverständigen Bitten ihrer Zöglinge und dem eben so thörichten Wunsche ihrer Aeltern widerstehen! Sie werden sich überzeugen, um wie viel leichter und schneller sie zum Ziele gelangen, und wie nicht nur ausgezeichnete, sondern auch mittelmässige und selbst schwache Talente recht leicht gebildet werden können. Der Lehrer dringe darauf, dass der Schüler das Theoretische des Gesanges auch ausser der Singstunde studiere, und später, wenn er rein intoniert, auch die Singübungen zu Hause für sich exerciert. Diess ist ein ungemeines Erleichterungsmittel, besonders wenn der Sänger nicht täglich Unterricht erhält. Ganz besonders halte sr ihn zum Scalasingen an.

Vor allem suche der Lehrer sich die Liebe und Achtung seiner Zöglinge zu erwerben. Ohne diese beiden wichtigen Hilfsmittel wird sein Unterricht nie gedeihen. Um sie sicher zu erlangen, übe er väterlichen Ernst und Strenge bei den Unarten und schonende Milde und Nachsicht bei den Schwächen der Schüler aus. Er gebe ihnen durch seinen eigenen Eifer und Fleiss ein gutes Beispiel. Er zeige, dass er nicht des Geldes wegen unterrichte, sondern der Kunst und dem Eifer und Fleisse des Schülers zu lieb.

Schüler, welche durchaus keine Anlagen entwickeln oder welche keine Liebe zur Musik äussern, oder durch nichts zum Fleisse und zur Achtsamkeit zu bringen sind, entferne er von dem Unterrichte, er wird sich viele vergebliche Mühe und Verdruss ersparen.

Er unterscheide und beobachte genau die Anlagen und deren Ausbildung bei seinen Zöglingen. Er betreibe das Nothwendige zuerst und doppelt strenge. Alle Unarten im Gesange entferne er; den Umfang der Stimme, und besonders die Verbindung der Brust- mit der Kopfstimme suche er auf die zweckmässigste Weise zu befördern. Diess letztere ist besonders bei angehenden Tenoristen und Bassisten vorzüglich nothwendig.

Er sehe darauf, dass der Schüler ganz rein intonieren lerne, dass er die kleinen und grossen halben und ganzen Töne richtig unterscheide und eben so alle die verschiedenen springenden Intervallen treffe. Wenn er will, dass der Schüler bald treffen lernen solle, so übe er dieses bis zum Ueberdruß, sagt Tosi. Auf eine schöne, reine Aussprache lege er die grösste Achtsamkeit. Er lasse den Schüler immer in der gewöhnlichen Kirchenstimme singen, damit er sich leichter in seine Tonhöhe findet. Er gebe mit einem Worte: dem Schüler eine gute Schule.

Der Lehrer suche vorzugsweise auch seinen eigenen Geschmack und seine Kenntnisse immer mehr auszubilden. Diess kann er durch fleissiges Studium der guten, alten und neuen theoretischen und praktischen Musik-Werke. Er suche die Bekanntschaft und den Umgang mit guten Musikern, höre deren Urtheile und Aeusserungen über Kunst und Ausübung; er versäume keine Gelegenheit, gute Musik oder Künstler zu hören; das Lesen einer Musikzeitung wird ihn mit dem Fortschreiten und dem Zeitgeiste der Musik bekannt machen. Vorzüglich studiere er Harmonielehre. Diese wird ihm sein Geschäft ungemein erleichtern.

Er seye nicht feiler Miethling der Kunst, sondern ächter, gewissenhafter Beförderer derselben, und er wird zu seinem und derer Nutzen und Ruhme zur Verbreitung und Ausübung des Schönen segensreich wirken!

Waldhoer, Matthias,

Höhere Kunst-Gesang-Schule, oder: Gruendliche Anleitung, den Gesang nach
moeglichster Vollkommenheit zu lehren und zu erlernen II. für sich
ebenfalls allein bestehender Teil

Kempton [ca. 1835]

4 Mus.th. 1643#Beibd.1

urn:nbn:de:bvb:12-bsb10527806-1